廿一世紀升級版

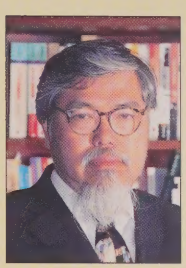
編劇秘笈

劉天賜 著

幹編劇之難，在於既要活潑靈活敏感，又要謹慎細心忍耐，有各類不同形式的觸覺，發掘新奇，有勇於冒險的精神，又同時要有超人的記憶力、幻想力、聯想力、分析力、歸納和演繹能力。

次文化堂◆普及文化

The Ric
Canada-H
利
簡
UNIVERS
LIBRARIES



作者簡介

劉天賜 一九六八年開始為商業電台編劇。七零至七四年，為無線電視兼職編劇。七四年起為嘉禾電影公司及佳藝電視從事行政及電影電視策劃工作。七九至八九年，任無線電視創作總監、製作總監及顧問。九零至二零零零年，任加拿大東方報刊（Oriental Express News）主席，兼任香港東方報業集團香港有限公司的執行董事。七四年至今，撰寫報章雜誌專欄，及為香港各大電視及電台清談節目及文化通識節目任主持人（港台：《講東講西》；無線：《犀牛俱樂部》；亞視：《斑馬在線》）。曾任廈門大學傳播學院訪問教授、香港中文大學新聞及傳播學院兼職助理教授、浸會大學傳理學院院士及電影電視系藝術碩士課程兼職講師，碩士班導師、香港大學及聯合書院中文系兼職通識課程講師、香港演藝學院戲劇學院藝術碩士班兼任講師、樹仁大學兼任講師、澳門望德堂創意中心編導課主任導師、香港青協「大師接班人」主任導師。

次文化堂

次文化堂

次文化
普及文化
時代
見証

Digitized by the Internet Archive
in 2024 with funding from
University of Toronto

https://archive.org/details/31761120264395

次文化堂・廿一世紀升級版

普及文化叢書 (101)

編劇秘笈

作者／劉天賜

RICHARD CHARLES LEE
CANADA HONG KONG LIBRARY
University of Toronto Libraries
130 St. George Street
8th Floor
Toronto Ontario Canada M5S 1A5

——次文化普及文化系列 101

編劇秘笈

作　　者：劉天賜
社　　長：彭志銘
出版顧問：馬傑偉
編　　輯：李子翹
封面設計：徐偉健
出　　版：次文化有限公司
地　　址：九龍彌敦道612－618號
　　好望角大廈10樓1009室
網　　址：http://www.subculture.com.hk
　　http://次文化.香港
電　　話：27805625
印　　刷：次文化堂
總 經 銷：次文化堂
出版日期：2001年7月初版　2017年12月三版
書　　號：SCB270
ISBN：978-962-992-040-1
定　　價：HK$108

© 二〇一七年　版權為次文化有限公司所有，嚴禁作全部或局部翻印、複印、轉載或其他用途。

＊本書如有缺頁、破損、裝釘錯誤，請寄回本公司更換。

前言

（一）這本書寫給甚麼人看？

（二）應該怎樣看？

（三）應該怎樣應用？

第一個答案是：這本書寫給下列人士去觀看的。如閣下並非這些類別人士，可以節省金錢了。

A：企圖做電影電視導演、編劇的。

B：企圖做電影電視演員的（參加選美不包括在內）。

C：現役電影電視導演、編劇。

D：滿懷藝術細胞、醉心電影電視工作的準藝術家。

E：傳理系、新聞系畢業生、研究生、講師及在學之學生。

F：對電影電視感到好奇人士。

第二個答案是：

這本書共分三大部份：

（Ⅰ）如何編寫電影電視劇本。

（Ⅱ）編劇名家、理論家的寶貴經驗、語錄，並加上作者的解說、意見。

（Ⅲ）編劇須知。編劇怎樣工作可以更加順利。

讀者應該依次序順看。

當第一部份看完之後，再看第二部份。把第一部份的概念與大作家、大理論家所提的經驗互相印證，可加深認識。在第一部份概論之中，故意不加理論的根據，純粹希望讀者閱讀時不需花太多腦汁消化。

第二部份應該細意玩味，切合創作經驗，或者切合具體劇本來認識則更佳。

第一部份與第二部份都甚少引例，即使引例不取自某電影劇本，或電視劇本，乃取自很普遍的古典小說。這些例子雖不是劇本，然而戲劇性很重，可以引證戲劇的要素。

為甚麼不引劇本呢？

因為引香港電影電視劇本，只有香港部份觀眾有印象（也許一點印象也沒有），引國內話劇、電影電視劇劇本，或台灣電影電視劇劇本也有地區性的限制，倒不如引豐富戲劇性的古典小說片段了。中台港三方面讀者都容易接受。

為甚麼要強調「戲劇性」這三個字呢？

因為電影、電視劇中，尤其電影，並不是一定具有戲劇性的，有些非常賣座的電影，其中的戲劇性單薄。賣座的原因純粹是拍得好的「連環圖」，也有些是拍得很好的「一連串笑話」。這些產品並不注重戲劇性。這本書主要是講述如何寫「戲劇性濃厚」的電影、電視劇，故此特別注重「戲劇性」三個字。這書並非講述如何寫一齣賣座片，而是講述如何寫一齣賣座的劇情片。

為甚麼經常強調「普羅觀眾」？

因為這本書講述準備「公演」的電影與電視劇劇本應如何寫法。各位須知，電影電視劇或者不必公演的，有些導演編劇所拍的戲劇，只供同好，或者一群有共同趣味的人欣賞（他們美名之曰「藝術電影」）。這本書的範圍並不包括這類電影電視劇，這本書講述的是公開在院線上演、公開在電視廣播的劇本，導演編劇拍片及寫劇本時企圖吸引廣大觀眾欣賞，並不希望只有少數人士欣賞。他們希望每一階層、每一年紀層、每一教育程度層的人都可以欣賞，並從中有所獲得。如果這種「企圖」成功，在商業中

漁利人家，稱之為「商業電影，商業電視」，作者並不反對。

第三個答案是：

讀者必須記着：「編劇」與「編劇理論」是兩回事情，可以是優秀的編劇家而非優秀的編劇理論家；也可以是優秀的編劇理論家而非優秀的編劇家。編劇認識理論之後，像照明了通向編劇的道路。請留意，只是照明而已，編劇還須自己步行前往，身體力行才可達到目的地。編劇最後提交的，是可供導演拍攝的劇本。導演可以不理會編劇運用甚麼理論寫作，他只要優質的劇本而已。故此理論是藏在後面的東西，要化解理論，活用理論，才有劇本提交。一味只講理論，或以理論批評作品的人，不宜做編劇，只宜做劇評家了。

活學活用是最佳的應用理論方法。讀者閱讀時宜具清明靈活的心態，能夠舉一反三觸類旁通；再加上靈活運用始可得益。況且，藝術是沒有創作必然的定律，「盡信書不如無書」，讀者須有強烈的懷疑之心，從實驗中求證所述的理論，方才培養到編劇家的獨特見解。宜虛心學習，大膽懷疑，小心求證，有信心去

做。

幹編劇之難在於既要活潑靈活敏感，又要謹慎細心忍耐，有各類不同形式的觸覺，發掘新奇，有勇於冒險的精神，又同時要有超人的記憶力、幻想力、聯想力、分析力、歸納和演繹能力。可以連續幾天活動不停，也可以一坐十多小時執筆狂書而不倦，容易對任何事物產生興趣，也可較為深入地研究事理之本源。

最重要的，還是有濃厚的創作興趣，對於構思設計布局安排劇本不會感到麻煩；也有濃厚的執筆寫作興趣，數萬言劇本視之為家常便飯；也有濃厚的精益求精態度，遇到可以改良時必不怕麻煩大加修改。

如上述情況使閣下害怕，請詳細考慮，應否選擇當編劇，這並不是一件優差呀！

劉天賜

一九九二年三月

升級版序

一九九二年，博益出版社願意出版我寫好的《編劇秘笈》，似乎給足了面子。之後，這本書成為香港編劇學科的教科書，老師、學生都人手一卷。博益並不準備重印，次文化堂有興趣重印，書成也很好銷，至二零零九年書展又全部沽清，市面上只可以拍賣。尚有《武俠編劇秘笈》也快沽清。此乃當年不可能想像到的。

十八年矣，常言：「十八年後又一條好漢」，該作點反思，修改吧。重看了，沒面紅，還有保留價值。立心加些新料。原來，教了八年大學編劇課，也有多少「心得」，借了浸會碩士班黃劍虹同學筆記，粗略地加了一些「心得」，特別是：我教寫商業劇本，荷里活式的劇本，首要注重「主題」與「追看性」。

「主題」指導着劇情的大方向，舵手指南針也。

「追看性」乃吸引受眾唯一法門，乃戲劇性的大懸念怎去發揮，令受眾產生期待。於是順着他們的期待，順利發展故事，不會犯「駁古」之嫌。

我們按此大原則，置放及開啟「戲劇爆炸」！一炸開，衝突滾滾來了！不愁是戲！

此加料特別重視這個關鍵詞——「戲劇爆炸」。

請先看加料篇才往下看！

謝謝！

劉天賜

識於二〇一〇年九月

廿一世紀序

博益出版社故友李國威先生不理會拙作《編劇秘笈》市場叫座力，果斷地、破例地出版這本只有極少數讀者感到興趣的編劇專門書，這是十多年前的事了。

果然，《編劇秘笈》面世後銷量比不上《小寶神功》、《三國啟示錄》等，然而，仍是至今香港人撰寫的指導電影、電視編劇唯一像樣論著。這類書籍，一般出版商人不會感到興趣的，只有從事編劇的人、企圖成為編劇的呆子、滿懷改變世界的小伙子才感到興趣。大約在九二年後，坊間已不能購得此書，唯有到市政局圖書館碰碰運氣，或許市政局圖書館存此書比《六四真相》多幾本罷。

二十一世紀來臨，香港、新加坡以至海外華人創作機構都「發掘」編劇人材，每到一處教授編劇課程，人們都詢問《編劇秘笈》的下落。這本入門小書竟然在「沒有市場價值」的估計下成為了真正的神秘「秘笈」，很多人想影印也找不到原版。既然天下仍有傻子希望一睹「秘笈」，便以贖金把這本書救贖出生天，

交予天下聞名「不怕虧本」的出版人彭志銘，「逆境出版神話」創造者「次文化堂」重新出版。之前，他們已出版了拙作《武俠編劇秘笈》，今「雙書合一」，在負資產年代復合，成為小彭及次文化堂的資產了。

出版之日，只望「秘笈」重現江湖，「雙書合一」不致成為負資產便濕地叩頭謝天謝地了。

謹祝

開卷有益！

劉天賜

識於二〇〇一年六月

初版序一

即使今時今日香港電影仍處於困惑與奮抗的地步，仍有不少年輕朋友立志作為電影編劇，打探入門之途徑。

編劇可以教嗎？編劇可以學嗎？我仍在探索着這兩個問題，仍在邊想邊做。

天份是十分重要，可是，沒有前人的借鏡，沒有打好基礎，一個立志當編劇的天才也可能到頭來黯然無奈，淪落滄洋。

賜官是「跨代橋上」，我們編劇界視他為鼻祖，也難得他花了那麼多的心思寫書給後輩參考，啟發年輕人對編劇這行的思維。

即使今時今日電影行業進入考驗階段，我卻反而覺得是件好事，因為，現存的電影工作者，都是一群努力開拓、獻出真誠的實踐派，現存的編劇都是不怕辛苦，只想寫出好劇本的人，對渴望入行的青年，直是好的、正途的挑戰。

《編劇秘笈》這書，盡現賜官對編劇那獨到的見識，盡露賜

官的幽默與神采，我們怎能放過？

為這書寫「序」，只想表達我對這高人的敬意，看他字裏行間三言兩語，可能啟發你的一生。

杜國威

二〇〇一年六月

初版序二

——人生的「秘笈」

劇本是甚麼？

最簡單的說就是一劇之本了，沒這本子，戲劇是做不成的。

構成劇本的主要戲劇元素：人物、事件和對白。

「人物」是最重要的，他決定了戲劇中的事件和對白。其實，嚴格的說，戲劇應該叫做「人性戲劇」（HUMAN DRAMA）才對，因為它敘述的就是人的故事，描寫人的感情（喜怒哀樂和恐懼），捕捉微妙的、錯縱複雜的人際關係，把握他們之間的衝突，製造危機，推展為高潮。而危機的解決，可能帶來悲劇結局，或者喜劇結局的。透過人物的遭遇，劇本的主題和思想也都衍引出來了。

劇情是由人物推展的，而人物發展又分兩條線索：「動作線」（情節事件推展）和「心理線」（內心思想發展），互相平衡發展。

通常傳統的劇本比較着重動作線，亦即情節的推展、高潮

的營造。但現代主義的劇本則比較着重心理線，描寫人物的內心世界、生命的片面，體裁偏向散文式、詩化、非情節的戲劇結構。

不論傳統還是現代，劇本是否成功，很多時取決於人物塑造。鮮明而獨特的人物性格是必要的，要讓觀眾看得懂。無論是難以捉摸的人，還是離奇的人，都必須清楚地告訴觀眾這人的困境若何，心理衝突又是甚麼。而對白，又是表達人物性格的最佳工具，生動傳神的對白令人物從劇本中呼之欲出。

或問：「我既非編劇，何解要知劇本的道理？」

簡單之至，因為戲夢人生，我們每一個人都是編劇，編寫自己生命的劇本——起碼一生寫一個劇本。

你不相信嗎？世間之事幾時都係做戲咁做。尼泊爾王子抗婚，大開殺戒，自編宮闈悲劇；港澳豪門恩怨，揭出五十年前表妹與表兄苦戀，珠胎暗結，合編粵語殘片式通俗劇；窮途末路的獨腳漢投海自盡，豈料浮出水面不死，因為他裝有一隻木造的假

腳，他編寫着笑中有淚的悲喜劇。

我總認為，做人和編劇，兩者不可分，越了解劇本越明白人生，而編劇技巧也是做人技巧。所以，你無必要是編劇大佬才讀《編劇秘笈》，你從秘笈中領悟的道理將遠比寫劇本為多。此書值得仔細的讀。

吳　昊

二〇〇一年六月

目錄

前言

升級版序（劉天賜）

廿一世紀序（劉天賜）

初版序一（杜國威）

初版序二（吳昊）

加料篇・戲劇爆炸

5 戲劇爆炸

9 論原創

12 主題必經深思

15 再論主題

19 論建立人物性格

20 論寫故事、大綱

22 論細節

24 論對白與劇情

第一章・主題

29 主題是甚麼？

31 四種情況

34 主題是怎樣決定的呢？

37 正確的主題思想

39 如何表現主題思想呢？

41 主題的「機靈性」

42 主題思想宜單純？宜顯露抑或宜暗喻？

第二章・人物

45 人物最重要

46 為甚麼要首先設計劇中人物？

48 怎樣去塑造人物呢？

55 戲劇中人物有甚麼特性呢？

62 表現人物性格

第三章・戲劇衝突

87 《坐樓殺惜》的啟示

100 戲劇衝突的內涵

101 如何形成戲劇衝突？

109 合情合理

118 認識觀眾
第四章●戲劇結構
125 起承轉結
135 懸念
136 強烈對照
139 懸疑
142 緊張和焦慮
144 驚訝
146 編劇的準備
148 燃點導火線
151 曲折離奇
153 巧合
155 伏線
158 分場
164 構思劇情方法
167 小分場
173 集體創作須知
175 分場須注意的地方
181 三十六戲劇處境
第五章●戲劇語言
193 對白原則
附錄
215 大作家、編劇理論家語錄及解說
267 編劇須知
272 寫故事大綱的要點（包括賣橋要點）
276 參考書目

編劇秘笈

加料篇・戲劇爆炸

戲劇爆炸

這是傳統舞臺戲劇上，編劇十分注重的寫作秘訣！我們並非追貼觀眾的趣味，乃要他們緊追隨着作者給與他們的期待。

戲劇爆炸後，馬上生出期待，產生追看性，觀眾密切留意着劇情的發展。這齣戲便好看了！（常常聽說，編劇沒地位，受到監製、導演的「操控」，只淪為「聽、寫、改」的人肉機器！可是，編劇掌握了最重要的幾點劇本成功元素，如安置了「戲劇爆炸」點、設計了有血有肉的「人物性格」，組織好劇本的「發展階段」，則他們便「依靠着編劇」了！怎會變成他們寫字的工具？）

怎樣是戲劇爆炸？

最淺顯的例子：

舞臺上正準備一個歡迎重要貴賓來臨的派對，貴賓都是重要人物吧，大家出外迎接時，一個神祕人偷進，將一個計時炸彈放進沙發底，急速離開，貴賓及主人等回來了！觀

眾馬上被剛才的佈局吸引！心中已在計算，計時炸彈能否依時爆炸？為甚麼安放炸彈？劇中人生死、下場？等等、等等……觀眾期待劇情發展，劇中「大懸念」發揮作用，使觀眾心神不定，極力盼望早知真相！

常言「追看性」便是如此，觀眾進入劇情後，便代入劇中人（尤其主角）的性格、感情中，作了設身處地的思考與感受。編劇、導演掌握他們那時的感情、心理狀態，便可「玩弄」於指掌之間，令到觀眾時而緊張、時而輕鬆、時而陶醉、時而忿怒……將信將疑。他們的喜怒哀樂愛惡欲皆受編、導完全操控，也甘心樂於受到操控，這便是成功的戲劇了！

商業上，以劇情吸引觀眾，才是最長久及穩定的掙錢元素（吸引觀眾元素：包括如詩如畫的鏡頭、漂亮的人物、衣服、佈景、音樂，以至官能上的刺激、暴力、色情、搞笑……）。只有戲劇性，才是百看不厭、普世受歡迎的。

戲劇爆炸是「戲劇為主體」的劇本主要動力！

設立了這個「爆炸點」，便順利地推動劇情發展，向着主題前進，也令觀眾進入被吸引的狀態中，我們盡情發揮「大懸念」的魔力！

現在，我們以成功的港片作出舉例。

例一：

《無間道》一片，香港地區票房稱冠，難得其他地區亦受歡迎，在編劇立場而言，乃

劇本從結構至細節，以至人物描寫深刻的功勞（角色如非劉德華、梁朝偉演出，亦是一齣叫好叫座的好戲！）。順便一提，編劇同時是劇本的劃則師、建築師、裝修師傅、室內設計師、佈置陳置師傅等等。有些成品，可能大受歡迎，因為「裝修美侖美奐、顏色配搭悅目、室內設計精巧」，更是潮流產品，然而，這都是「佈景」而已！

《無間道》的戲劇爆炸點在甚麼地方？

警方發現緝毒隊內有黑幫臥底，黃警司誓要揪「他」出來。黑幫也發現有警方臥底，黑頭子韓琛也誓要揪「他」出來！這是生死存亡的鬥爭，一旦發現真正身份，必死無疑。觀眾替兩名臥底擔心，他們會否被揪出來，怎揪出來？產生強烈的期待、驚訝、滿足，因而令劇情的戲劇性合理而緊湊地發展。

動力在於：大家非常期待和渴望知道發展、結果。看戲心情調校至最高點，情緒集中，溶入劇中人物及情節中，劇中人七情六欲皆影響觀眾，同聲一哭、同心一笑……他們亡命，你們心跳加速；他們受苦，你們身同感受！

近年，荷里活電影工業的劇本質素要求嚴格，製片人看「可發展的劇本、故事大綱」準則：首五頁便要具濃厚的吸引力！

為何在首五頁內容中便可以看出「成功的端倪」？

就是看「戲劇的爆炸」炸得燦爛否？

劇本「起」的段落，簡潔、精要介紹了事發的背境、主要人物及其性格之後，便要馬上引發這劇的「戲劇爆炸」，否則便不能順利的發展劇情！

有爆炸才有劇情！

劇情才能有強烈的依據發展下去！

商業上的要求，觀眾追求「夢工場」、「戲劇中的世界」、「非比尋常的刺激」、「一齣戲的「戲劇爆炸」馬上打開了觀眾的心靈，好奇心帶領他們進入編劇為他們而設的「迷宮」、「遊戲室」、「虛擬世界」、「想像舞臺」之中！

缺乏爆炸力，爆炸力不巨大，不驚奇，則「動力」不夠，後面也難吸引觀眾了，

論原創

戲劇劇本受稱譽的地方在於「原創」。

甚麼是「原創」？各方面都可以原創。那是前人未嘗試做過，而在今次嘗試中成功了。不成功，只算嘗試、實驗，並非創造。

本文說的乃在思考上的原創，並不在於執行上的原創。

創作甚為艱巨，原創更加艱難，有說：「太陽之下無新事」，可是，世界愈來愈複雜，新鮮的事天天出現，有新事，便有新感受；儘管舊事，亦因時代不同、環境變遷而形成新的形態，舊瓶裝上新酒（或者新瓶裝上舊酒）都另有一番風采。問題在於：有否思考發掘出新意？

先談「新意」。這個名詞太美麗動人了。人們只重「新」，不重「意」。香港的廣告設計標題，喜歡「食字」（玩弄雙關意思、同音異意、一字多音或歧義），可是用得太濫，所謂「招式用老」，便流於俗套，失卻「巧妙」之趣旨。除非一字雙關又用得絕妙。例如：「任你點點」——賣藥油廣告；「大家樂見」——快餐店「大家樂」推銷廣告用語，既是招徠，

又「食」到文字。

看來，原創必須運用腦筋，經一經「大腦」才算合格。

可惜，當今時代，真是「不用腦年代」！商品競爭手段之一法，盡量減少用腦思考，所謂「簡易」應用。不單只應用上簡單，而在運用手、腦（官能及腦袋配合）時，不必通過思考。小孩子玩的電子遊戲，一般都是「反應的遊戲」，官能反應迅速的挑戰而已。早年確有邏輯思維的電子遊戲，不是受一般年輕伙子歡迎的。因此，須通過「大腦」（稍為思考、或轉轉彎）的訊息，都少了「市場」。

我們構思劇本，不該全部為市場服務，也為自己興趣的，為喜歡思考受眾興趣的。創作人與不喜用腦一族混在一起，還是「創作」嗎？投其所好，胡思亂「作」，根本不是創作！如此下去，也沒有創作了。

故此，創作必定要有思考，深入、反覆、獨立，個性的思考。

原創更加重視作者個人的思考，具個人主見的思考！「個人主見」代表了作者的個人性格，獨立的性格！建立個人獨立的性格並非一朝一夕可成功的，乃從小受到家庭、社會、學校所培養，經過較長時間孕育而成。譬如說：「懷疑精神」，我們觀察香港很多小朋友都缺乏，因為學校、家庭不允許他們具有「懷疑的自由」！譬如：學生懷疑課本上的真確性、老師的解釋，以至校長、主任懲罰、嘉獎的權力來源……。所謂「學問」之「問」，乃

對所授的內容產生懷疑，故有所問。「智者問得巧、愚者問得笨」，巧與笨在乎懷疑者站在甚麼角度來問耳。獨立思考過的發問，乃不依從暗示所發出的發問，往往令答者困惑！很多時，授者也沒有如此思考過，那便是「創新」的思考起點。

引至原創的思考該「獨立」，且有邏輯依據。「獨立」與眾不同並非創作潛力，思考的工具是邏輯，必須有理可依的，並非天馬行空、任鳥飛翔便是「獨立」！懷疑必當有理可依，譬如我對宗教上的「神迹」產生疑心，只因為與日常物理、化學的道理有悖！宗教只能「相信」，不可實證。

能夠獨立思考任何現象，當能產生獨立、與眾不同的見解。創作的人，其實透過作品表達一己的見解，正因為創作人見解與眾不同，才有「新意」，始令受眾耳目一新，不再陳腔濫調，人云亦云。

從事創作的人，寫劇本的，必具「邏輯強的懷疑」能力，挑戰舊的價值觀，及建立獨立見解能力！

主題必經深思

很多編劇都感覺初想劇本時很是迷茫，好像「太陽底下無新事」，無論如何，甚麼主題、甚麼構思都有前人想過、表達過的，原創十分困難！

然而，只要作者按照一己的思想，深入並細心產生的意念，都算原創，不是人云亦云便是了。編劇該有敏感的觀察力、想像力，觀察到一宗事件，或者一件物件、一個或多個人物，他可能有所感觸，一如詩人、作家、藝術家般，產生創作靈感，電光石火之間，便觸動了創作欲念（或叫創作熱情）。甚多創作人由此發動，開始埋首編寫。可是，稍後，熱情冷卻，或者發覺沒法進展，很頹喪地放下創作了。

正如男士第一眼看見美女，正合「眼緣」便開始追求，或啟動單思，不一會兒，頹然自認失敗，要不然，便自製愛情悲劇。

原因很簡單，未曾進一步思考！編劇觀察、感受着一些觸發「靈感」事物、人物之後，該想深一層，那是代表甚麼一個道理？

有位編劇學生看到二零零九年九月，香港記者在新疆採訪時被毆打的事件，觸發起靈感，想發展成為戲劇故事，我便追問他：「從這宗事件上，你想表達甚麼？」他回答：「想表達人與人之間經常發生衝突！」追問：「人際間的衝突有甚麼起因？」他開始想想：「衝突不是一朝一夕的，必有前因，有歷史的。」我再追問：「宿怨、誤解做成衝突，為甚麼人際間建立起怨恨與誤解呢？」他又想了一會：「是愚昧吧，是固執吧……」

太多原因了，每一個人都有自己的見解，最重要能持有自己的見解，無論是「對」是「錯」。所謂「錯」，乃是與當時的環境不符而已。文化大革命十年中，演奏小提琴是「錯」的，小資產階級反革命趣味！基要派當政的穆斯林國家，女上穿西褲是「錯」的，有傷風化！中古時，歐洲科學家認為地球環繞太陽運行是「錯」的，《聖經》不是如此說！

編劇需要有獨立的思考，也能擇善固執！

建立獨立的主題思想，使到劇本有新意。或問，大多數受眾不知作者想表達甚麼，他們只需要娛樂。這話甚對，從劇本中交付作者思想、見解並不排斥娛樂性，兩者相容，編劇的美學在於：在交付主題思想的同時，以娛樂的手法表現。受眾一邊娛樂，一邊也接收到作者的見解，有時，過後，才接收到作者的見解。

不一定需要如哲學家，從最初階段已構想到一個「人生大問題」，負起「文以載道」的

巨大責任，編劇只是從他生活中提煉出一些「個人見解」，以劇本形式寫下來，交由導演詮釋。故此，不必太深奧、太難明白。編劇，尤其是為普羅大眾服務的，都走群眾趣味路線，編劇掌握「來於生活、高於生活」八字真言，便足以提出原創主題了。

不必太複雜，簡單明白就是，主題思想是「指南針」，撰寫的過程中，不斷檢查有沒有脫離「航線」及大方向，劇情是否追着、緊貼着主題發展，主角（們）的遭遇，是否反映着主題，彰顯着主題。也要警惕，主題使受眾心領神會的，他們不是進來聽取教訓的，他們進來享受，從享受視聽之娛同時，心領作者的見解而已。

再論主題

並不是有了主題，劇本便成了型，絕不是！

主題思想像一條船的舵，作者掌握着，不致離歸航道。我們在建立「航線」時依靠着它，每每念着，及後情節是否離開了主題航道？

主題也是「啟航」的指南，劇中一切人物、故事都由此指南而決定。

《無間道》的背境，最貼切選香港的警察與黑社會。「臥底」，人人皆知是甚麼，警方派「臥底」入歹幫，平常事，歹幫派「臥底」入警界則是「奇」了！

奇，令人產生好奇心。受眾以好奇心，期待發展，必看下去。故此，大家必須留意：設立主題時，須加入「奇」的元素！「奇」者，新也。

大家在設立主題的同時須精密地考慮：

▲主題所引申的思考有否「深度」。例：《復仇》，究竟仇恨可以忘記嗎？失憶症影響仇恨的記憶嗎？有爭議性！

▲主題可帶動劇情發展嗎？例如：《無間道》主題「由惡由善全是個人意志自由選擇」。主角劉德華的選擇過程充滿衝突，有追看性！

▲主題有新意嗎？合乎受眾大眾接受嗎？例如：《孔子》，大陸政治軟性宣傳儒家，所謂「主旋律」正確，但香港明白儒家是甚麼的受眾，不太贊同。政治上的宣傳是有新意，可是儒家粉絲不以為然。

他們覺得：孔子被整容了，《孔子》被提升至「大片」，只因為含有政治教育的意思。主題並不是「萬世師表」艱苦的一生，或成就偉大聖人的一生，亦沒有筆墨寫他的人格，破碎地納雜一些歷史、野史片斷，關照着「儒家」很表皮的意義。此乃很好的反面教材，警戒設立主題的「正確使命」有很多面的。

吾友大陶說：《孔子》中的孔老二被「姦屍」了！大家問：「不是鞭屍嗎？」不是，姦了還替死人化濃裝！

吾友小陶說：《孔子》中的孔老二被「借屍還了魂」！大家問：「誰的魂？」答道：「屈原的魂！」猶如《阿凡達》的「移影換形」，將屈原被逐的影子投射到孔夫子被逐的形象上！被逐？甚麼「被逐了」？恐怕是固有的儒家政治、生活意識形態吧，現在建立和諧社會合用，舊瓶新酒，正是特色社會主義中的「新意思」！

我乃死硬派的孔夫子「粉絲」，第一眼看《孔子》不是味道，比苦茶還苦，乃是文

革「大毒草」！胡政之的孫女，沒有將孔夫子寫成「萬世師表」教育大家，也不寫成哲學家，只是「做好這份工」的官員，繼而是「文人長征」的落難者。他的弟子亦是「文人打工仔」，在各諸侯國中找口飯吃，孔夫子及弟子被「整容」了！未見過孔老真正面貌的老百姓，看罷之後，除了記憶掛白鬚周潤發外，孔夫子多偉大，為何成聖，一無所知！

我認為：導演、編劇做盡資料工夫也白費的，他們對孔夫子這位聖人缺少崇敬之心，不視為「師表」、「聖哲」，不該拍老人家的傳嘛！別有用心推進劇情，多醜陋！

看，孔子見南子一段，曖曖昧昧，抹黑不是、抹黃不是、更不是抹紅。

如據歷史，形容南子得三隻字：「美而淫」，當年屬極貶級！「醜而淫」沒殺傷力，「淫」不是問題。《論語・雍也第六》記：「子見南子，子路不說（悅），夫子矢（率直地）曰『予所否者，天厭之，天厭之！』」。弟子為何記這段事情？子路不高興老師會見聲名狼藉的女人。孔子認為：上天最為公正，是非清楚，不對的，上天自會討厭的。這是他借生活中的一宗具爭議性的事情指導弟子。

據《史記・孔子世家第十七》，孔子被南子迫見，他先辭謝，不得已而見之。南子並非面對面近距離「視覺接觸」，而是隔着帷幕行禮，對答只一句。這段歷史現場，太史公寫孔子謹慎，對南子身份（衛靈公夫人）尊重。南子會見他時，以夫人尊貴身份，孔子便以「對身份不對個人」的態度對待。

子路不高興，因為他「混淆南子兩個落差很大的身份」。孔子並不直接教導子路，以「天」的公正性啟發耳！此「天」乃中國儒家所敬的，詳情可見拙作《基督解密》。

選孔子見南子一段，企圖表現主角孔夫子甚麼性格？老人家見「美而淫」女人，坐懷不亂？有點食色性的心動？有壓制的自主意志？嘿！嘿！替夫子化裝欺瞞十年浩劫後的一代、八十後、九十後「中國哲學先天文盲」？

《阿凡達》被讓路，《孔子》似乎再被捧上神檯，大家須看看，只有香港、台灣、海外才有的孔子「整容前」真像，始不會錯認聖人！

論建立人物性格

人物性格決定劇情：人世間發生的事，便是人際關係的衝突與調和的總和。人際關係的衝突出於不同性格，故有不同價值觀及見解，因而產生行動。

戲劇則是描述人際衝突，故此，編寫之前該對主角性格有深刻認識。

編劇及導演該就人物展開討論，框架集中於：這些人物與所訂的主題有甚麼密切關係。

後文提議寫的「人物小史」有所幫助，因為在此前面，須有深刻討論／深思工夫。

▲利用小節寫人物性格——「見微知著」。

▲利用反方向，使他陷入困局，來寫人物性格——「患難見真情」。

▲利用引誘，來寫人物性格——「人之初性本惡／善」，光明面、陰暗面。

▲利用曲筆，來寫人物性格——「他人眼中、仇敵眼中」的人格。

論寫故事、大綱

故事（大約不超一百字）：

如此濃縮的故事概要怎寫？

未寫故事之前，主題、主角人物性格、戲劇爆炸點都要胸有成竹（結局及之前的轉化則尚可保留）。

以「戲劇爆炸」點作故事終結，一齣好戲乃要求受眾產生期待（追看），故事不令讀者感到有追看性，怎會有「入場（消費）欲望」？

之前，以簡結的筆法寫主角的性格，暗喻他／她在「戲劇爆炸」點中的困境，受眾投入此性格中又如何自處？

例如：《機場客運站》，一個不肯放棄的東歐遊客，因為國家內戰，進入紐約市失去資格，又不能回國，被迫逗留於此國際機場內，他如何下去？性格、戲劇爆炸、期待都出現了。便是戲劇故事。不需要細節。

大綱（可能是一千至一千五百字）：

未寫之前，先訂立「起」「承」「轉」「結」四段。

「起」，寫主角獨特的，與主題有關的性格，背境、格局，然後寫發生一宗「戲劇爆炸」的事件。

「承」，承接着這個爆炸，引出受眾期待的解決方法，或加深另一次爆炸。愈亂愈好！

「轉」，正是山窮水盡疑無路之際，突有柳暗花明又一村。

「結」，表達主題，總結主角性格。

四段作用已明，只直寫便可，不可偏寫多某一段，也不必多寫細節。大綱是作藍圖之用。

論細節

細節乃吸引觀眾的元素。

結構猶如內部精神，細節乃外部的化裝，很多人不會看精神上的，只看到表面，細節乃表面。表面不漂亮，便不吸引注意了。

任何細節皆不會從天而降，我們也不是《百科全書》，必須做調查研究，才可以寫細節。美國近年受歡迎電視劇集CSI，寫犯罪驗證工作人員的內情，一切細節不是想當然的，是真實的工作紀錄，人物故事反而是虛構。

人們都希望「揭秘」，知道多一點各種不同的內幕。內幕資料須詳細表達，須真實，才吸引。不只事情須有細節，感情也須要細節。

千篇一律的老調，受眾厭倦，舊瓶新酒、新瓶舊酒都要有「新」！何來新？靠細節。事物的細節，必有不同，有個性，獨立性，看到這些細節才感受不同，頓覺有「新意」。

獲得細節，必靠勤，亦靠敏銳的觀察力。要能養成全氣候觀察力、思考及記憶力。不

曾思考，不會存入記憶體中。

劇本上的主要人物、主要事件、主要場景、主要情境、主要背境、主要對話……都尚細緻，不可粗枝大葉。次要的，勿過於詳細，喧賓奪主。

香港導演很少重細節，可看張藝謀《拍案驚奇三槍奇案》。

論對白與劇情

對白的作用：在戲劇中的特定時間內、處境中，表現人物的獨特性格，從而發展劇情，指向主題。

對白寫作要點：

A簡潔，除非描寫那人物是贅言的。

B要依據戲劇中的人物的身份、心理、性格、處境決定，語言是表達性格的窗口。

C同一性格，在不同處境，也會說不同的話。處境包括場合、環境氣氛、對象等。例：在《怵目驚心》中，二手汽車銷售員：做慣買賣的他，油腔滑調一句句話便使受眾了解他的行業了。又例如暴發戶，調戲女主角：他間接炫耀富有、語帶挑逗。又例如私家偵探，因職業關係而要套取別人的話，「套取」有技巧。

凡對白必有潛臺詞。好的對白：不直接表達，多運用「比」、「興」。

戲劇是濃縮的，對白須精簡，一句話有多層用意或作用，才能滿足緊湊的節奏（觀眾

對聽長篇對白的耐性有限）。

對白要「不經意」，達到提示觀眾的目的。表面上講一件事，實際上，已交代了劇情了。例：在《怵目驚心》中，女主角在小廳中吃三明治一場戲，男主角談標本，實際上透露了他的家庭背景，一番語言，兩種（多種）含意，才是精煉對白。

第一章・主題

主題是甚麼？

但凡說一句話、做一件事都會有「目的」。早上起牀，準備外出，在衣櫥中選了衣服。為甚麼今天要穿筆挺的西服，結上領帶呢？因為要裝扮整齊，準備會見客人哩。選擇合適的衣着，就是今天使客人有良好印象的「目的」。

走到街上，截了計程車，要講出「目的地」，司機才可選定方向駕駛。否則是「漫無目的」往前行，永遠去不到所要往的地方。

初學作文課時，老師會起一個題目，「題目」，就是要學生由此題目產生思考，利用文字把思想表達出來。換句話說，「題目」就給予學生一個要思考的「目的地」。如果學生誤解題目，或者不遵循題目所指的「目的地」而創作，便「文不對題」，與胡亂說一大堆廢話無異。

寫劇本與寫文章一樣，也與說話、做事一般，要有一個「目的」。觀眾看了戲之後，獲得訊息，感受作者的思想，這是編劇最重要的任務。

編劇與寫文章略有不同。文章印行之後，讀者直接從刊物中閱讀，字裏行間，可以吸

收作者賦予的主題思想。

編劇所編的劇本，無論是電影劇本、電視劇本、舞臺劇本，都不是直接呈現在觀眾眼前。劇本要經過另外一位仁兄（仁姐）用畫面傳達到觀眾的眼裏心裏。這是間接的傳播，寫劇本與寫文章不同，就關係在這一個關節之上。

如果導演、編劇兩個崗位合而為一，即是導演兼任編劇，導演拍攝自己所寫的劇本，就毋須與其他人合作了。導演當然知道自己所寫的劇本要說甚麼，怎樣表達所要說的最好。如果導演與編劇分工的話，兩個不同工作的崗位，就要有密切的溝通，套用一個常用的詞語，大家要有「共識」，否則必定各走各路。導演所拍成的產品，必與編劇的原意大相逕庭，編劇者的苦心（如果有的話），泡湯可也。尤其在建立「主題思想」這個工序，事必要使兩個腦袋有共同的想法。

或者有人會反問，導演可以先看完整的劇本，從劇本中領略編劇的思想，了解他苦心經營的主題，然後運用拍攝技巧，詮釋作者的主題思想的。導演的崗位，就是劇本的「詮釋人員」罷了。像導莎士比亞舞臺劇，拍紐西蒙的喜劇，難道在棺材中揪起莎翁，大家秉燭夜談，應該如何去導演，如何去詮釋嗎？

這個疑問，想很多編劇同業都會提出。但大家卻要明白現實的情況。

四種情況

我以為從事商業電影電視的編劇應該首先知道，他準備編寫的劇本，是在一個甚麼情況下編寫的劇本。

粗略分別有四種：

一、為製片家，即出資本的老闆而寫的。有一類老闆，心無「雜念」，只視拍戲為生意的投資。老闆相信導演、編劇（或是演員）會帶給他利潤，只此而已。故此，劇本作甚麼主題，導演怎樣處理，老闆毫不過問。卻有一類，老闆要「定題目」的，他有一個主題思想欲借所投資的電影、電視劇發揮，編劇（甚至導演）只不過協助他表達主題思想的「助手」罷了。在此情況，編劇要受指揮，要依「太上本子」編寫，服從則留，不服從則去。豈可不先考察這種情況呢！

二、為導演而寫的。導演是製成品（電影、電視劇）的「總司令」，他是有自己的「作戰計劃」的。通常，編劇者都是由他僱請，作為他「作戰計劃」的「參謀」。編劇先要察

覺，自己受僱為「參謀」抑或受僱為「政委」。「參謀」者，是協助導演編定「作戰計劃」，使之組織起來，結合起來，容易執行。這種情況，導演心中早已有要說的「主題」了，僱請「參謀」，不在乎如何再定主題思想，而在於認識導演的想法，努力去找素材豐富他的想法、烘托他的想法。就像老師出了文章題目，學生要認識清楚，決不可以陽奉陰違，否則只落得寫了一個「不合意」的劇本。

也有導演只持有粗略的主題思想，僱用編劇只想集思廣益，確定他的「思想」，編劇盡量「引導」、「啟發」、「鼓勵」導演，務求使他清楚明白編劇的意見，達成「共識」。切記一點，就是導演是全部工作的「總司令」，「總司令」行軍調將而不知全局，必定失敗，而「總司令」了解所拍的主題，欣賞主題，讓它成為自己的見解，所拍出來的產品，才會「成功」。

二、為演員而寫的。請不要誤會這句說話。為演員而寫，並不是指為某演員的特性而「度身訂做」，而是為演員所準備發揮的主題思想而編寫。這種情況並不常見，但也曾經出現。主要演員有他所想、所要表達的主題，而投資者完全因為依靠主要演員的演出而投資。導演編劇都變成「協助」他的工作人員了。主要演員所訂的主題，猶如導演所訂的主題，要是贊成，便要盡力協助達成的了。

四、為編劇的思想而寫的。這是最幸運的編劇。投資者、導演都完全信賴編劇的主意，導演只做詮釋潤飾的技術工作，一切依編劇原意執行，這最好不過呢！

作為編劇，一定先了解身處在甚麼情況之中，工作才會順利。至於甚麼情況是「正路」，見仁見智了。有一句話，編劇不可不知，專業編劇是有所選擇的，違背自己的思想、信仰、道德標準及原則的事，可以選擇不去做的。但一經選擇去做，即要盡力而為，專業的態度是：「盡了本身最大的努力，把事情做到最好，無論是編劇『主宰』劇本，或是其他人『主宰』的『劇本』！」

主題是怎樣決定的呢？

如果形容編劇技術（或者技巧）是武術中的外家功夫的話，主題思想可以形容是一內家功夫。內家功夫一要靠修養而成，並非從一天才一獲得。

諺語有云：「世事洞明皆學問，人情練達皆文章。」寫作就是作者對世事、對人情的認識，加上自我對世事對人情的思考見解。所謂世事，人情就是生活的本質。

在群體生活之中，晨早起牀直至晚上休息，其中十多小時的過程，都是生活。眼所見、耳所聞、鼻所嗅、口所言、心所想都是活生生的生活（也有認為睡覺中所發的夢，亦是生活的一種反照）。以寫作、編劇為專業的人，生活就是寫作的「本錢」。生活得多姿多采，多接觸，多感受，就不斷增加自己寫作的本錢，充實自己思想的倉庫，這些本錢一經有系統的儲藏，有系統的歸類，他日便是萬金不換的材料，做生意要有資本，打功夫要有氣力；寫作要有豐富的思想力和素材資源呀！

作家是不是要不規律的生活，使到生活多姿多采、變化多端的呢？

要生活多姿多采，並不暗示生活在不規律之中，最重要是擴大生活的接觸面，嘗試五

官的感覺，加強思想（分析力、了解力、聯想力）的敏感度。

曾經有一位女編劇，要擴大自己對舞女的認識，跑到舞廳當了一夜舞女。說不客氣點，當了一夜舞女，甚至一個月舞女，未必就可以擴大對舞小姐生活的認識。擴大生活面並非指要事事親身去做，才會感受得到的。描寫殺人犯，不必親身殺過人吧！

其實不局限自己的生活層面，已經是在不斷擴大生活面了。編劇要「好學」，從日常生活中學習，比普通人勤力而學得快。舉個例說：乘地鐵上班，見到乘客擠迫在車廂裏，可「學」的東西實在太多哩！

人們對擠迫的習性是怎樣的呢？從中可以看到人類自私的心態。靠近車門的地方，人群擠得喘不過氣來。肩碰肩，腿疊腿，人與人的面孔擠得險些碰在一起。但是車廂中部，還剩下很多空位置！乘客都存有自私的心理，一旦躲進車廂中部，到站時，可能要擠過重重人牆才可以下車。萬一水泄不通，豈不錯過下車的機會？於是辛苦也要靠近車門了。

擠迫的人群有甚麼習慣性的動作呢？小姐們一手攬着手袋，把手袋用作「擋箭牌」，放在胸前，把百分之一百的乳房地帶密密保護，另一隻手死抓着扶手不放。塗滿化粧品的面孔，一動也不動，恐怕稍為移動便會碰到鄰近的男人。一雙柳眉深深鎖着，一張小口緊緊閤着，一對慧眼，瞪得比鈴子還大，警覺地射向四周圍得牢牢的人們。

身穿整齊西服的男士，伸長了手臂，側身插入人群之中，也不顧全體面，禮讓淑女

的虛偽面孔，一概全盤拉下。在奪位而出的剎那，使出「雙龍出海」招式；或出肘、或打踔，務求「殺出一條血路」，衝出重圍。

上述這些都是日常司空見慣的「大城小景」，「非我行家」可能視而不見、聽而不聞。但作家、編劇宜一一記在心頭。這些滑稽相、自私相、兇惡相、貪便宜相、愚昧相，一切「眾生」之相，日後都可能是「謀生財產」哩。

地下鐵路內的眾生相算是「被動」式的觀察和感受，編劇亦宜「主動」的去觀察和感受。願意主動的認識不同階級、不同職業、不同背景的「眾生」，與他們交談、認識，是屬「主動性」的。

願意「不恥下問」，是編劇最重要的心態。世間的事看上來都似乎很容易明白。編劇只看了皮毛，就用「盲人摸象」的方法聯想下去。大揮筆墨，胡亂創作，寫出來的材料，便是「想當然」的東西。一個人的聯想力有限，來來去去，都是重複兩三種變化，這便成為「公式」了。無論主題、內容、細節，流於「公式」化，便失了戲劇的趣味。沒有新穎的趣味，怎可以吸引廣大的觀眾呢？當編劇宜凡事細心觀察，深入認識。在較為深入的認識之中，可以獲取較多的素材、較多的體會，也使所定的主題，更為細緻生色，與別不同了。但凡粗枝大葉的觀察、不屑一顧的心理，都是編劇最大的障礙！

正確的主題思想

主題思想既然稱得為「思想」，如果編劇有機會發揮「思想」的話，他一定要培養本身獨立的思想性。

傳統的講法，要求編劇具有正確的世界觀、高度的思想水平，也講究編劇有鮮明的立場、有正確的觀點。而我的看法，比較「膚淺」。我認為編劇及導演，必須有一個正確的人生價值觀念。有正確的人生價值觀念，便可建立正確價值的主題思想。何謂「正確」呢？正確似乎頗難界定，實際上又很容易界定。凡是使到人類在群體生活中有着和諧的，都是「正確」。

觀眾欣賞一齣戲劇之後，無形之中，已被潛移默化，學習了導演編劇給予的「教訓」。試想：一個「不正確」的價值觀念，傳達到觀眾內心，會引起多少惡果？即使觀眾群中，有大部份會對「不正確」的價值觀反感，仍然有可能影響到少部份未成熟的觀眾呀！

粵語片拍了近一百套的《黃飛鴻》，貫徹一個忠義為主的人生價值觀。黃飛鴻代表堅

持這個信念的「英雄」，對手壞人即反其道而行，在正邪不兩立的鬥爭中，就產生了戲劇性。黃飛鴻必定得到最後勝利，也代表忠義獲得凱旋。試想，壞人，代表反對忠義一派，獲得最後勝利，壞蛋全變「英雄」，後果會怎樣呢？一個不符合人類群體和諧原則的價值觀，可被觀眾唾棄，觀眾噓聲四起而散場，以後便無人再會問津這類劇集；又或者錯誤教導了少部份觀眾，對社會也可能做成災禍。

如何表現主題思想呢？

所謂「思想」，就是劇作者在表現主題時，所持的態度、看法、主張、意向等。作者沒有主見時，問題就大了。他根本不可能建立一個「主題」。作者不只要有主見，他還要有一個自己深刻體會的主題，才能寫成出色的作品。《黃飛鴻》的作者、導演，甚至演員，都要徹底相信「忠」、「義」兩個字，這個「忠」、「義」的價值觀，一定是十分明確的、貫徹的、毫不懷疑的。有了這個信念，作者可以有路依隨，為這個「主題」思想而安排劇情、性格、結局。

主題主宰了一切，要是作者並非信賴這個價值觀，人云亦云，又或是懷疑分子，作者沒有可能搜集到足夠的素材來烘托主題出來。即使勉強為之，觀眾只會感到作者虛偽，而感受不到作者熱血澎湃、傾力表達思想感情的熱力。那麼，劇情會變得矛盾叢生、軟弱無力的了！

站在觀眾的立場來說，觀眾內心亦渴望獲得作者給予一個正確的主題思想。但是，沒有一個觀眾希望作者硬生生說起道理來，說教般表現主題思想。看戲的趣味，在於被戲中

生動的人物形象、緊張曲折的情節吸引着。欣賞戲劇之際，觀眾腦袋裏，不會思想到劇中的主題，作者亦不必要他們在這個時候思想。看完戲後，回想起來，或者言談之間，突然領悟了作者的「思想」，這才是主題思想的趣味哩！

傳統的說法，認為作者應該刻意地、不知不覺地「點明」主題。這個問題，議論甚多，關係在「點明」兩字。「點明」表示把主題赤裸裸的暴露，畫龍點睛般「點」出來，我感覺到此非上乘的「藝術」。「藝術」的「點明」，在於深一層的手法，不露痕迹，卻有線索可尋。寫一個劇本的難處，就在這關節上。下文自有很多技巧可以克服這點難處。譬如說：劇本的主題思想，就隱伏在人物性格和吸引的劇情之中。人物性格愈鮮明，劇情發展愈吸引，主題亦愈易安排。劇本明顯的、清楚的、「畫公仔畫出腸」的說明主題，是低能的劇本。沒有作者的技巧，沒有劇作的藝術，有啥好看呢？

要有技巧地表現主題，主題本身要講究「機靈性」。

主題的「機靈性」

純粹說道理的問題和答案，就是缺乏「機靈性」的主題思想。戲劇有一個任務，就是要娛樂觀眾，使觀眾的感情、情緒產生激盪，使他們融入戲劇之中，和主人翁一同感喜怒哀樂愛惡慾。缺乏「機靈性」的主題，就是只顧說教的主題，不賦予劇本戲劇性，也沒有潛能使劇情發展為鮮明而強烈的鬥爭。

缺乏矛盾的對立，不能夠產生戲劇性，缺乏對立面，亦產生不到好看的劇情。太普遍性的主題不能刺激觀眾；而太偏激的主題，亦引不起他們的共鳴。

主題思想宜單純？宜顯露抑或宜暗喻？

主題最適宜是單純。單純的意思，是單一而純粹。一齣劇裏，作者只可以表達一個思想，超過一個思想，觀眾便看得糊塗了，戲劇發展也不能循單一的指示進行，使人看得眼花撩亂。

主題思想要純粹，就是要集中。全劇的人物性格、劇情發展、最後的結局、都是為主題思想服務的，純粹而集中，一氣呵成，依路漸進，條理清晰。否則節外生枝，使人看得累極。

主題宜外露抑或暗喻，則人言人殊了。贊成顯露派，認為既然賦予一個正確而機靈性的主題，為甚麼不大大方方的表露，使觀眾容易察覺呢？這本是作者的原來意思嘛！贊成暗喻派認為：既然不是演講，不是傳教，主題應藏於深處，「有心人」可以發掘出來。平凡之輩，看了之後，隨他們認為好了。劇本的巧妙處，就是巧妙的暗藏所要說的話。甚至乎作者最有興趣見到，觀眾或者影評、視評人爭議他所立的主題。當見到穿鑿附會、無中生有的猜度時，作者喜上眉梢，滿足感妙不可言的呀！

第二章・人物

人物最重要

小說以至戲劇，最使讀者觀眾難忘的，並非劇情，而是劇中的人物。

看《三國演義》的讀者，總記得孔明、關羽、張飛、曹操，而他們所做的事情，恐怕並不一一記得清楚。看《上海灘》，觀眾至今還記得起許文強、丁力，他們的事迹卻漸模糊起來。

生動鮮明的人物形象，永遠栩栩如生活在讀者觀眾的腦海裏。嚴格來說，我們容易被人物的性格吸引。塑造人物性格，就是編劇着手籌備劇本，最先、最重要準備的工夫。劇本的整個結構，就是為了刻劃人物性格而存在的。

傳統編劇方法，就以設計人物第一，安排情節結構第二。先有人物，再有情節，就是一個順產的劇本。先有情節，再配以人物，就像一宗難產了。

為甚麼要首先設計劇中人物？

原因很簡單，戲劇就是世人生活的縮影（即使是以動物、神仙鬼怪為主角，其實也反映人性）。觀眾追求看到人性、人情、人慾因而產生共鳴及興趣。

情節是故事。為甚麼有「故事」發生呢？就因為有不同的性格，在特定的環境內，發生了各種不同的關係，產生了矛盾，發生了鬥爭，成就了戲劇性。故此，戲劇情節必須從人物性格裏派生出來。

《紅樓夢》描寫林黛玉性格柔弱，才產生悲劇的情節；《水滸傳》中，武松剛毅不為色慾所動，始能產生殺嫂情節。若《紅樓夢》中作者寫林黛玉賦王熙鳳的性格，全書情節馬上要改寫；若武松的性格變作西門慶，殺嫂便會變成姦嫂的了。

人物第一，情節第二是創作的步驟，並不表示編劇着重人物性格的描寫，而忽略了情節的發展。只顧着筆墨去描寫劇中主角，只是羅列表象，只是角色的流水賬。編劇要好好安排情節，富戲劇性的情節，可使到所描寫的性格突出生動、鮮明活現。

試想想，你認識一位朋友，使你對他認識加深是在甚麼情況之下呢？是透過一件或一連串的事情，從他的反應、言論、行為等地方。俗語有說：「日久見人心」，人的性格從長遠的觀察中，可以看得清楚；也從危難困厄之中，看得透徹。劇中人的性格，也是從各種衝擊、考驗、試探中顯露出來。編劇要掌握人物的塑造與情節的結構，使他們結合起來，不可重此輕彼。

怎樣去塑造人物呢？

這是編劇最重要掌握的技巧，不能塑造人物，編劇基本就不合格。

塑造方法

劇中人物，就是我們現實生活中的人物（即使是歷史上的人物、古代的人物、無中生有的人物），他們都是我們「親眼見到」的人物，都具有典型的性格。典型的性格指透過編劇技術加工塑造之後的性格，把複雜繽紛的性格，固定在大類的典型之中。

編劇必須深入生活，做生活的主人，努力去觀察世間各類人物。把資料分析、研究、概括、集中，加工成為典型人物。搜集資料的工作是夜以繼日，一天廿四小時，一年三百六十五天的。

寫札記

作為一個專業編劇，要養成一種善於吸收資料的本能。但凡生活中見到、聽到、嗅到

的東西，宜馬上分類記憶。初學的編劇，最好隨身帶備小記事簿及筆，把所見所聞，第一時間記錄下來。這個方法，叫做寫札記。古今中外很多作家，都有寫札記的習慣。但凡他認為值得記錄下來的東西、感覺，都會寫在札記之中。包括對陌生人的描寫、古怪有趣的名字、一時的感慨，值得記載的都記在札記之中。札記要常加整理，詳細註明特別的地方，否則日後翻閱時，會摸不着頭腦的。

除了生活上所見所聞所思之外，閱讀報章、雜誌，看電視電影、聽播音等等，都可不斷攫取新奇的資料。編劇採而納之，不客氣地「偷」了過來，記在簿上。

嗅覺敏感

或有人問，天下的事多着呢？應怎樣選擇記取呢？

編劇取納材料，當然不可以「有殺錯，無放過」的濫取。編劇要培養本身對行業的「嗅覺敏感度」。一件事物呈現眼前之際，編劇的腦袋，隨即會「嗅」到這件事物的「可用性」，亦可以「嗅」到這件事物的「啟發性」。非專業編劇看電影，可能被劇情吸引着迷；專業編劇看電影，卻被該電影的導演及該編劇的技巧吸引着迷。一邊不斷吸收他人的技法，一邊比較自己的構思，這是專業編劇敏銳的「嗅覺」了。各編劇有各人的「嗅覺」特色。甲「嗅」到人物性格的巧妙塑造；乙「嗅」到情節細膩的安排。甲乙都會各取所需，豐

富腦海中的資料庫。

我經常說：「職業編劇不可以依賴靈感，卻可以依靠敏感」。守株待兔等待「靈感」來到才可以動筆，除非有神仙肚子。職業編劇須養成觸覺上的敏感，一接觸可能成為素材的事物，便馬上吸收。「養成」講究長久工夫，不是一朝一夕能養成這種敏感的「嗅覺」本領的。時時緊記觀察、研究乃編劇的要務，慢慢養成吸收材料的習慣，也慢慢的增強「嗅覺」的敏感度。一天廿四小時，包括睡眠中的夢境，都是寫作的材料。本身的喜怒哀樂愛惡慾，都會變成日後劇本上的感情。

如何設計人物

未落筆寫情節之前，先要設計好劇中人物（即使有上佳的情節在手，開始時，亦須擱在一旁，花時間先搞好人物性格的設計）。

傳統的做法，要替每一位劇中人物寫下他的「小史」。當如真真實實的人物般寫他（她）的一段「小史」。

「小史」可分為「物理小史」、「社會方面小史」、「心理方面小史」。

①「物理小史」——

⊙性別

⊙年齡

⊙高度、體重、髮色、眼色、膚色、體形、體態、健康情況、不正常之處、遺傳等等。

②「社會小史」——

⊙社會階層

⊙工作歷史

⊙教育程度

⊙家庭歷史

⊙智商

⊙社會歷史

⊙嗜好

③「心理小史」——

⊙心態

⊙道德觀念

⊙野心

⊙情緒

⊙脾氣
⊙態度（對各方面的人和事）
⊙心理癥結
⊙迷信
⊙幻想等等

寫人物小史不是太花時間、太瑣碎嗎？編劇未必可以利用上述的人物資料於劇本中，豈不是白費時間精神嗎？

不會的。編寫、構思、商議設計劇中人物是最重要的準備工作。透過這項工作，編劇對劇中人物瞭如指掌，就像他的一位親戚，或者他的一位老朋友般。試想：劇本中的人物，是編劇的「嬰兒」，編劇怎可粗枝大葉地認識自己的「嬰兒」呢？一位不甚熟悉的朋友，很難詳細說出對他的感情。編劇對劇中人認識不透徹，怎樣可以寫出活靈活現的角色呢？

④投射法

當構思、商議、編寫劇中人物時，其實作者內心會找一個同類型的形象做樣板。編劇也可以用「投射」方法，把熟悉的一個人物，投射在劇中角色身上。一九七三年，無線電視台拍攝一套處境喜劇《七十三》，創作主任許冠文就用他的父親——許世昌先生作為「模

特兒」，好讓編劇有一個「投射」的對象。有一個活生生的人物做「模特兒」，編劇的構思工作便容易得多了，「依樣葫蘆」繪劃出一個人物形象來。

編劇要注意，把「模特兒」一模一樣搬到作品中來，人物往往缺乏典型意義。編劇的技巧，不是「照抄」，而是發掘、改造。

甚麼是「人物的典型」？

讓我先說明這一個概念。

「典型」的意思，指那個人物可以代表某一類人物的共性（也稱普遍性、通性、共性）。寫一個殘暴的君主，這人物集秦始皇、明太祖、元順帝等等暴君的心理，觀眾看到這一個人物，馬上接受「暴君」這個典型的觀念。他一言一行，使觀眾察覺到「暴君」之可恥可笑的性格。尋找「典型」，作者要有深刻的觀察力、分析力、概括的能力。透過作者的設計，這個「典型人物」便有思想，有內涵，並非憑空捏造的一個只具軀殼的人物。

單有「共性」，不能寫活一個人物的。除了「共性」之外，還需有自己獨特的「個性」。所謂「個性」，就是他與同類的人物有不同的、獨有的地方。由他獨有的「個性」，再表達出典型的「共性」來。

用《七十二》一劇的一家之主老陳作例。老陳是一個銷售電器的小白領，他在年輕的

時候，當過小兵，做過「排長文書」、「沒有證書的軍醫」。他職位低微，但有領導指揮的慾望，家中的妻子和兩個兒子，都成為他指揮的對象。很多同類的都市小人物，與老陳有同一心態、同一行為。而老陳卻又有他自己的「個性」。他不敢指揮媳婦，也經常受到兩個兒子的訕笑。在很多場合之中，他要表示自己的立場、思想，卻又與時代脫節，引起笑話。

比較原來的「模特兒」許老伯，他和老陳只有「共性」相同。想當年威風八面，不肯承認與社會脫節，惟「個性」則大大不同了。許老伯處理家中矛盾的事時，不似老陳。老陳容易妥協，容易被取笑，容易自食其果，許老伯恐怕會強硬多一點，不認低威多一點哩！

故此，編劇在釐定人物性格的時候，必須兼顧「共性」與「個性」。搜集愈多可能發生的「反應」，再「提煉」劇中人的性格來。設計性格時，假設一些日常生活可能接觸的事，當這些事「衝擊」劇中人物性格後，估計「他」作甚麼反應。「估計」並非憑空估計，而是須依着早定下來的資料：「社會小史」、「心理小史」等材料而「估計」。反覆多次的「試探估計」，作者能深入認識所創造的人物。一如認識我們的親戚朋友，是經過「衝擊」，經過「利害」衝突，才見到活生生、真情實感性格的啊！

戲劇中人物有甚麼特性呢？

為每一個主要角色寫了「小史」之後，作者有了最原始的寫作材料。這些材料卻未可以安排「上場」，尚要「加工」、「打磨」、「改良」的哩！

設計戲劇人物時，心裏存有一個要求：往後的劇情，便由他們帶出。這是「根基」，又像「種子」，最明智的做法，乃把「根基」預留充足的「支撐力」；把種子賦予豐富的「發展力」。

絕不平凡

故此，人物不能平平凡凡，需要充滿不平凡的特性。平凡的事、平凡的人、平凡的處境只是日常生活的現象。觀眾看戲，目的就要看不平凡的事、不平凡的人、不平凡的處境。

戲劇把生活中可能發生不平凡的事、人、處境有系統地、濃縮地表現在觀眾面前。編劇設計人物（無論主角、配角），都要有不平凡的一面，我們通稱為「傳奇人物」。傳奇者，是與平平庸庸、毫不稀奇相反。觀眾期望有出其不意且合乎情理的事、人、處境發

生。一個循規蹈矩的警察，每天上班下班、工作吃飯拉矢有啥好看？若賦予他的性格有一種堅毅不屈的精神，且無意中捲入一宗國際大盜擄劫金庫的大案中，並敘述他如何單身勇智兼施，殲滅比他力量強大百倍的賊人。這是不平凡的小人物，做了一件不平凡的大事。不平凡的小人物，有不平凡的身手、不平凡的智慧，才可應付極之不平凡的遭遇。編劇準備這些不平凡的「基礎」、不平凡的「種子」，好待將來大派用場。

讀《三國演義》便知黃巾起義，天下烽煙四起，平凡的小人物，哪可以寫入小說？不平凡的劉備、關羽、張飛、曹操、諸葛亮，就在不平凡的大時代，做一番不平凡的事來。

建立關係

個別人物設計完成後，編劇宜把視野擴大，擴大層面去看人物之間的關係；再下一步去看人物關係的發展。

人物的關係是構成劇本的一個主要元素。要了解人物關係的重要性，讓我先剖開戲劇的構成，讓大家看看戲劇「內臟」的真相。

戲劇就是描寫衝突。戲的本質：就是衝突。人類有一個「本性」，很希望看到衝突與和諧。人生之中，構成衝突的條件實在不勝枚舉。透過大大小小、簡單複雜的衝突，引發出和諧。沒有戰爭的衝突，哪有和平的和諧？沒有妒心的衝突，哪有深愛的和諧？

關係衝突

戲劇之中，經常採用的衝突，可分為三類型：

Ⓐ人與人之間的衝突。人與人之間可衝突的地方太多太多了：利害的衝突，信念的衝突，信仰的衝突，性情的衝突，是非、善惡、美醜的衝突都是。編劇的技巧，是把這些衝突有條有理、有系統、有組織、有因果、有意思地「說」給觀眾聽！

除了大部份戲源於人與人之間的衝突外，也有人寫：

Ⓑ人與自然的衝突。自然指環境、鬼神、宇宙，一切非人為的對抗體。

也有寫Ⓒ自己與自己的內心衝突，良心和慾念的衝突，信仰與信念的衝突。

大多數戲劇都利用人與人之間的衝突。故此，人物之間的關係，便甚為重要了。人物與人物的衝突，最基本的戲劇元素是：對立。有了對立，才引起矛盾。通常利用正面人物表示作者的正確思想、肯定的價值觀；用反面人物來表示作者反對及否定的價值觀。

尖銳對立關係

用最簡單的四個字形容，叫「忠奸分明」。「忠」「奸」代表極端不同的位置，是極其鮮明的對比。「忠」和「奸」的關係，就是對立的性格，正面和負面的關係。兩種關係相遇，除了「鬥爭」之外，別無他法可以相處下來。兩極不同引發的「鬥爭」，便是觀眾要看的

戲。

編劇處理一大群人物關係的第一步，須要安排最矛盾、最極端、最尖銳的一對（或一群相對）的衝突關係。這是性格關係的中心，其他關係，可由這關係之外發展，也可以說，是由這關係衍生的。

或者會問：是否戲劇必須有忠、有奸呢？一齣愛情故事，忠奸未必分明呢？

所謂「忠」「奸」，未必指價值觀上的差異，而是一種對比。羅密歐與朱麗葉相戀的故事，羅密歐家長，朱麗葉家長都未必盡是「奸」。家長之間的仇怨，卻是阻礙這對男女相愛的阻力。我們可以看作：兩人相愛是一面，反對兩人相愛是另一面，是極端的另一面。有了兩面的對峙，衝突、矛盾便發生。要是沒有反對的勢力，羅密歐、朱麗葉可以相愛，毫無阻力，有甚麼好看？不過是一幅美麗的圖畫、一齣浪漫美艷的紀錄片而已。

對立的關係確定之後，可以着手鋪排輔助對比的關係。戲劇是講究簡潔濃縮的，設計人物，應該源此原則。戲劇出現的人物，必須對戲產生作用。換句話說：是必需的人物，不是可有可無的人物。每一個出場的配角，都應賦予他（她）一個任務，劇本結構上的任務，是用來襯托主角、反映主角的。而主角在劇本結構上的任務，是用來襯托主題、反映主題的。每一個配角間接直接與主題結上關係。

各類人物

傳統的人物理論說：主角應當是「心理人物」；重要配角，應是「性格人物」；次要配角，應是「類型人物」。

「心理人物」是作者應該細意描寫他們心理狀況的人物，主角的心理影響他的行為。作者利用主角的思想、行為，表達他要說的話。

「性格人物」是代表某類獨特性格的人物。作者主要描述他性格的特徵，讓他協助帶動劇情。這些性格是鮮明的、易見的。如果用「劉備過江招親」說「性格人物」，趙子龍便是很明顯的一個例子。趙子龍勇猛威嚴，年輕有為，使到東吳一班大將驚懼於他的威勢，一個英姿勃發的性格，襯托起整段故事的趣味性。

「類型人物」指共性為主要性格的角色。例如某類媒婆、傻小子、機靈丫頭等。他們沒被刻劃成有個性的角色，是一類大家常見而易懂的性格代表而已。

人物關係表

回說人物的關係上。現在的導演都喜歡編劇用圖解方式繪劃出全劇「人物關係表」。編劇首先要找一個中心人物——男或女主角，或兩位一起，然後從中心人物展開關係線索。每一條關係線，說明與主角的社會關係，例如父子、夫妻等，也會說明主角與他們的感情

關係，例如恩人、仇人、情敵等。

由主角出發到其他角色關係裏去，其他配角與配角之間的關係，也會連接起來，亦以他們的社會關係、感情關係作出說明。

這是一幅很簡明的關係圖表，一目了然。編劇常常忘記的，或在圖表中不能詳述的，還有幾點，我特別提出來一起研究。

人物關係表要點

一、人物的關係，無論是社會關係、感情關係，都應該以主角（們）為核心。關係遠離主角（們），就易成遙遠的旁枝，與主幹分散太開了。

二、不要建立太多、太複雜、糾纏不清的關係網，即使頗長的電視連續劇集，關係網太複雜，編劇易掛一漏萬；也使觀眾消化不良。

三、人物的關係並非固定在一個層面上。人物的關係應該帶領着情節推展。換句話說：人物的關係有先後時間性。早期是同學，後期是夫婦；早期是對頭，後期是密友。社會關係不斷變化，感情關係亦宜有所變化。記着，感情變化不應無迹可尋，內裏必有原因。原因就是不平凡的事情，也就是戲的曲折處。關係表宜註明時間，早段的關係，中段的關係，末段的關係得說明清楚。

四、配角與配角的關係，不可以喧賓奪主。他們之間產生的劇情，不可以遮蓋了主角之間、主角與配角之間的關係。否則，劇情就失去主幹脈絡，觀眾亦無主線可供追隨了。

五、關係網絡有邏輯根據。社會關係有一定的法則，感情關係也有規律可循。不平凡的關係，可引申成衝突的關係。嫂嫂愛上小叔，人倫關係不會容許，內裏有曲折奇情的原因，言之成理，便是一節好戲。深愛情人，又痛恨情人，在感情的規律上是矛盾的，如果其中有因有由、有理有情，便又是動人的情節！最忌沒有理由沒有邏輯的關係。不充足的理由必難以令人置信！此乃犯駁的緣由呀！

編劇製圖表之前，宜再三考慮主題、人物、故事、結局才好下筆。圖表是未來劇本的「胎」。胎型欠穩，影響他日「嬰兒」的面貌。

表現人物性格

現在，讓我們研究劇本中如何表現設計好了的人物。

編劇最大的任務，就是如何在劇本中表現主角、配角的性格。劇本不同小說，小說可用作者描述的文字，一一細意描繪主人翁的性格。戲劇卻不用描述文字表達，而是要觀眾看到劇情去了解主人翁。

戲劇全靠動作

所謂劇情，就是「動作」和「語言」。

「動作」在戲劇上的解釋，並不局限於「活動的作為」。戲劇中的「動作」，是角色的行為表現，亦同時是心理表現。惟這些表現，都是在「動」中表達。「動」是一切的活動，沒有「活動」，沒有「動作」就不是戲。沒有觀眾要看沒有動作的戲劇的（若干年前，有人曾拍攝一個人在睡覺，由他睡至醒達數小時，謂是實驗電影！睡眠嚴格來說，可以說成是「動作」。這是沒有變化的動作、最重要是沒有意志與動機，這齣「電影」並不可說是戲

劇，只是紀錄片而已）！

用甚麼方法使人物性格濃縮而簡潔地、精闢地表露在觀眾眼前呢？

答案是：突出人物的意志與動機。

突出人物意志與動機——性格堅強

上文說過，編劇（或全劇的負責人）決定主題。主題透過主角的性格來表露，編劇要以主題思想維繫着主角的意志與動機。

戲劇要有吸引力，主角的意志就要堅強。觀眾明顯地、潛意識地，要求主角的意志極為堅強，能以堅強的意志貫串全劇的衝突。主角本身有強烈的意願，在劇中鬥爭，有決心毅力膽識，為主題鬥爭到底。或有人認為「鬥爭」兩字，是否適合於全部戲劇？有些戲劇，並非火辣辣的打生打死的。「鬥爭」不是指狹義的「鬥爭」，是廣義的「鬥爭」。戲劇就是衝突。在衝突之中，必有相對的兩面。鬥爭者，就是全身投入衝突之中，使性格在鬥爭之中顯現出來，使劇本的主題，從衝突鬥爭之中不經意地顯露。一個性格薄弱的人，不願在鬥爭中死纏爛打，一早投降、早妥協的人，豈能帶來戲劇性的故事？豈能鮮明的表現主題呢？

《編劇理論與技巧》一書，引了一個很好的例子，說明主角鬥爭的性格。他的「鬥

志」，他下的決心（動機），使到戲劇性濃郁，觀眾被戲吸引得牢固。

作者用《宋江殺惜》的主場來舉例。

宋江知道閻婆惜偷取他的公文袋，亦知道公文袋裏的梁山密信是不可以洩露的。如果閻婆惜是他親愛的太太，劇情就沒有衝突了，落在閻婆惜手中，她會替宋江保密。可是閻婆惜並非賢妻，觀眾知道她與姦夫通姦，遲早要和宋江決裂。適逢宋江與閻婆惜將會衝突的時候，閻婆惜拿到宋江痛腳，一隻可以殺身的痛腳。觀眾意味到「好戲」便在後頭了。「好戲」者，就是宋江如何與閻婆惜發生衝突，這衝突是不可避免的，是勢所必然的。觀眾要看宋江如何處理這衝突，閻婆惜如何利用這衝突。

這是作者安排的衝突環境。安排得巧妙，「戲味」油然而生。

宋江的意志，即他的決心，觀眾一清二楚。他的動機：要救朋友，也救自己，觀眾也瞭如指掌。衝突開始，宋江處於下風了。觀眾從處於下風的宋江行為及語言裏，見到他堅強的性格。他屈辱、他低聲、他強忍（都是戲劇動作），反映他意志堅強，為求取回公文袋與閻婆惜鬥爭到底。

閻婆惜的性格也從她的意志（她的心理狀態）和動機（行為）上見到。她得勢不饒人，把一直處於下風（弱小婦人、通姦淫婦）的姿態，瞬息間變成處於要脅者的姿態。編劇從了解這位少受教育、生性潑辣婦人的心理，寫成劇中的「動作」。「副小人得勢的嘴臉，

囂張野蠻的性格，毫不饒人，「使銅銀夾大聲」的言語，尖銳地和宋江進行「鬥爭」。閻婆惜的心態，也是「堅強」的。宋江的「堅強」，閻婆惜的「堅強」，衝突註定激烈，觀眾欣賞戲味的心願也愈濃郁。尖銳而不能化解的衝突中，戲劇危機與懸疑產生了。怎樣「收科」呢？此時觀眾會「期望」「收科」的方法。

宋江的情緒漸漸高漲。直至發現了「刀」這件物件時，獲得觀眾同情的宋江，舉手宰殺閻婆惜的「動作」（即是宋江的意志、動機），獲得觀眾「心理上的支持」。也可以說：戲劇發展到衝突的頂點，編劇已把宋江殺惜的情緒，溶入觀眾的意欲裏。激動的觀眾，甚至可能高叫劇中人「殺了她，殺了這淫婦」！編劇至此，算是十分成功了。

從這個例子看，設計性格強烈的角色，放進適當的戲劇處境中，即會有「戲」出現。要求角色性格強烈，須賦予角色單純、準確、清晰、有目的、有動作潛能的性格；並煽動這個性格的情緒，使之高漲，戲就易於發展出來。

在編劇技巧中，常用「煽情」兩個字。所謂「煽情」者，就是編劇煽動觀眾的情緒。煽動觀眾的甚麼情緒呢？煽動觀眾的感情，包括觀眾對角色的同情心、愛恨心，粵語謂之「肉緊」。觀眾的情緒被牽起了，「肉緊」起來，即是刺激了他們的官能與思想，這就是「吸引之道」，「好戲」的原因。

強調人物性格的感情

因此，編劇給予角色的，最重要是他（她）的感情。編劇要寫的，是角色強烈的感情，不是寫他的理智。因為強烈的感情，才可以感染觀眾、激動觀眾，使觀眾的感情、情緒同時被煽動起來。觀眾看主角人物時，同時要看到他的意志堅強，他的動機明顯。他的心理、行為，亦要清楚不含糊。

傳統揭示人物性格的編劇方法有幾種，編劇宜記取採用。惟最重要的原則是：戲劇是由角色做戲出來讓觀眾看的，觀眾不是看劇本文字，也不是聽編劇說故事，一切以看到戲劇動作為主。

以戲劇動作表達

如果我們細心觀察周圍的人，也許發現一個道理：認識別人是從他們的行為處認識得比較清楚。最淺顯的觀察方法，是從他的外貌着手。一般而言，相貌、穿着、小動作、走路姿勢、談話姿勢、工作姿勢等等，都不經意流露出這人的性格的。日常生活中，「扮相」給予這人物百分之五十印象。在戲劇之中，「扮相」卻可以超過百分之五十。

深入一點認識別人，可能需要一段時間，俗語說「日久見人心」，在平淡的日子之中，需要的時間會多。在充滿矛盾、衝突、利害的環境裏，會加速對別人性格的認識，此

所謂「患難見真情」也。

在濃縮的時間裏，電影電視觀眾沒有太長的時間來了解角色的性格，編劇須明顯地介紹角色性格給觀眾知道。於是，角色一進場，便要經「考驗」，經「患難」，經「危機」，經「衝突」，經戲劇元素來表現他的性格。安排一宗戲劇性濃的遭遇，觀眾可看到他性格的主要部份。在極短的時間內，角色就為觀眾所熟悉了。

香港電視劇《網中人》，有一場小小的戲，目的是利用戲劇動作介紹一個重要角色——阿燦。阿燦是逃亡到香港的大陸青年，他的文化、教育、趣味都與香港土長青年脫節。他的性格中，充滿了自卑、自大，不甘心被人恥笑為「大陸仔」、沒有洋化城市瀟灑的青年。這是很典型性的人物，當年香港觀眾周圍親戚朋友之中，大不乏這類青年。編劇給予阿燦的，是一個不願認輸的倔強男兒個性。

透過戲劇動作怎樣介紹他呢？編劇安排他被騙及被人捉弄的場面。當看完這場戲後，觀眾已深深地認識阿燦。不止認識，還認識得很透徹，心裏馬上將他與同類的人比較，共鳴感油然而生。

這場戲寫阿燦和人家打賭吃數十個漢堡包。香港居民已習慣吃漢堡包，知道不可以連吃數十個。阿燦沒有這方面的知識，可能連漢堡包也未吃過，毅然與人打賭，阿燦勢必失敗。觀眾已早有準備，看他怎樣「出洋相」。要是同一「賭博」，香港土生土長的青年，沒

有人願意打賭的，唯有「大陸仔」，才有此傻勁「膽量」。阿燦吃數十個漢堡包就是「戲劇動作」。「打賭」、「誇言勝利」也是「戲劇動作」。透過這些「戲劇動作」觀眾認識這個大陸仔的自卑、自大、愚昧、與文化脫節、不甘心為人恥笑等等心理，也看出他的意志和願望。這是利用「行動」來描寫上述一切，也是戲劇的「筆墨」。不費語言，不費文字，觀眾便領略到編劇的意圖。

以臺詞、語言表達

對白是發明了有聲片之後，在電影電視劇本中的一項表達方式。

俗語有說：「言為心聲」。日常生活中我們認識一個人，聽他一言一語，對他產生印象。戲劇裏的語言，佔了劇本很大的篇幅，下文有專題講述。而這裏只講，利用對白可以描寫角色的性格。

看《金瓶梅》書中寫潘金蓮與武松的一段對白。

潘金蓮（獨白）：「我今日着實撩鬥他一鬥，不怕他不動情。」

蓮：叔叔寒冷。

松：感謝嫂嫂掛心。

（蓮接過甄笠兒）

松：不勞嫂嫂生受。

蓮：奴等了一早晨，叔叔怎的不歸來吃早飯？

松：早間有一相識請我吃飯，卻才又有作杯，我不耐煩，一直走到家來。

蓮：既恁的，請叔叔向「火」。

松：正好。（坐好）哥哥哪裏去了？

蓮：你哥哥出去買賣未回，我和叔叔自吃三杯。

松：一發等哥來家吃也不遲。

蓮：哪裏等得他！（酒已拿來）

松：又教嫂嫂費心。

蓮：（敬酒千嬌百媚地）叔叔飲滿此杯。（武松一飲而盡）天氣寒冷，叔叔飲過成雙的盞兒。

松：嫂嫂自請。

蓮：（滿帶春意，酥胸微露，雲鬢半歪）我聽得人說，叔叔在縣前街上養着個唱的，有這話麼？

松：嫂嫂休聽別人胡說，我武二從來不是這等人。

蓮：我不信！只怕叔叔口頭不似心頭。

松：嫂嫂不信時，只問哥哥就是了。

蓮：阿呀，你休說他，哪裏曉得甚麼？如在醉生夢死一般，他若知道時，不賣炊餅了。叔叔且請杯。

（潘金蓮連飲三杯，哄動春心，武松知了八九分，並不兜攬）

蓮：（在武松肩上一捏）叔叔只穿這些衣服，不寒冷麼？

（武松不自在，不理她，潘金蓮拿起火筯撥火）

蓮：叔叔你不會簇火，我與你撥火，只要一似火盆來熱便好。

（武松焦燥）

蓮：（看不到武松焦燥，丟下火筯，拿一杯酒來，自呷了一口，剩下半盞酒，看着武松）你若有心，吃我這半盞兒殘酒。

松：（武松信手奪過來，潑在地下）嫂嫂不要恁的不識羞恥。

（武松把手只一推，爭些兒把婦人推了一交）

松：（睜起眼）武二是個頂天立地噙齒戴髮的男子漢，不是那等敗壞風俗傷人倫的豬狗，嫂嫂休要這般不識羞恥，為此等的勾當，倘有風吹草動，我武二眼裏認的是嫂嫂，拳頭卻不認的是嫂嫂。

蓮：（通紅了面皮）我自作耍子，不值得便當真起來，好不識人敬！

（潘金蓮收下家伙，自往廚下去）

透過潘金蓮勾引武松的一段對白，可以很明顯地描寫潘金蓮、武松二人的性格和心態。全文不譯作白話文，讀者心裏盤算現代口語化，也覺十分生動的。

舞臺上早期用獨白、旁白來表達角色的「心聲」（性格的內心活動），是很簡單的方法。可是，接近生活的電影、電視劇，用獨白、旁白表示「心聲」似乎不大自然了。其實電影電視劇所在的劇場已擴闊了許多許多，編劇想表達角色思想行為的地方也很充足。不妨多作設計，利用戲劇動作或其他方式表達，觀眾看起來覺得自然很多的。

以其他媒介表達

「媒介」並不狹指傳媒體，其他劇中人也是傳媒體。生活之中，我們認識一個人，可能從別人的講述獲得資料，俗語有云：「久仰大名，如雷貫耳」，劇中的角色，未必全靠實體形象出現，也會以「虛體形象」先出場的。透過旁人，如配角先向觀眾介紹，繪述有形有色，出場效果同樣有力。當然，憑其他媒體的「宣傳」「反宣傳」而使觀眾獲得的資料，未必可窺全貌，只屬輔助方式。「耳聞不如眼見」，角色始終以真面目與觀眾見面才是最實際的。

以「出場」「入場」小節表達

介紹角色出場的傳統做法，戲曲中以音樂鑼鼓的聲勢，襯托角色的身份地位。戲曲中，貴人出場，儀仗隊先行，隨行人隊的規模，也明示了尊貴的身份。在地方戲曲古老排場中，角色走到臺前，向着觀眾自我介紹一番，才進入演出。

未必每位觀眾都早知道劇情、早認識人物的，劇中人是觀眾「新」認識的朋友。出場自我介紹，是角色會見觀眾最直接的方法。電影電視，甚至舞臺劇，已甚少用完全不講究技巧的介紹人物方法了。現代編劇，需要從「旁敲側擊」中，利用角色第一次出場的小節表現他的突出性格，也是最關鍵的性格。例如要描寫角色是粗心大意的人，一上場，可能已經穿錯了太太的外衣。這是出場的一個小節，小節動作中暗喻很多筆墨才能形容的事情。小節要觀眾一看便明，「暗喻」不可模稜兩可，不可轉折高深。

「人物出場」在戲劇技巧中是相當重要的，編劇要懂得運用這種技巧。

第一印象

日常生活中，遇到的陌生人，他對你產生最深刻的是「第一印象」。「第一印象」最使人難忘。非但人如此，對於陌生的地方、陌生的物件、陌生的聲響，「第一印象」都是最深刻的。戲劇講用經濟的手法、濃縮的手法表達，「第一印象」的效用，最是經濟濃縮。

上文已經說過，戲劇的主題是透過主角的遭遇、感情、戲劇動作來表達的。而主角的性格，便是帶動劇情的發展動機，是以主角必須在戲劇的最先部份上場。「最先部份」難於界定，總之在戲的前大半期應該出場了。

編劇心中有一個分寸，安排角色出場必要鮮明地分別主次。主角的出場一定要比配角的出場更有份量。編劇設計主角第一次出場時，場合、時間、所發生的事情，都應有濃厚的戲劇性。主角最重要的性格，應在此處顯現。他的面貌、形象、關係着主題思想的性格，應一併介紹，不落斧鑿痕迹地介紹。

配角，也如上文提到，一切的配角，都為了主角（主題思想）而存在於劇本之中。他們都領有「任務」，或是烘托主角，或是反映主角，或是連繫其餘角色，配角的存在歸根到底依賴着主角。編劇設計配角出場時，要照顧到賓主位置，不可喧賓奪主。

無論設計甚麼角色上場，都應注意觀眾的感受。編劇是創造角色的「上帝」，他對角色瞭如指掌。可是看戲的人，並非編劇，他們是普羅大眾，不要以為編劇知道的，觀眾也知道。為觀眾着想，從他們「一無所知」的角度去介紹角色，才不會缺漏。無論以「實出場」、「虛出場」介紹角色，交代都要鮮明。

也許會問，有情況是編劇要製造懸疑氣氛，介紹角色出場，可能便刻意故弄玄虛，使觀眾暫時摸不着頭腦，然後才慢慢揭露真相。這是布局的一種技巧。要留意一點，人物出

場是觀眾「第一個印象」，故弄玄虛只是手法，應該迅速揭盅。「玄虛」者，亦是描繪性格鮮明的技術，切不可捨本逐末，為「玄虛」而失卻了給予「第一個印象」的企圖。

馬上帶來「問題」

主角出場之後，並不是就此「完場」。編劇馬上要使觀眾有一種感覺：「好戲就在後頭」哩！故此，主角出場之後，馬上帶來「問題」——推動整個劇情之問題——劇情因主角來了，產生變化，引起戲劇的開端。桃園結義，劉、關、張三位主角出場，結義之後，有甚麼好戲隨之而來呢？馬上要引出打黃巾賊的戲文。

王允設計誅殺董卓，正一籌莫展時，侍婢貂蟬出場，她原有關心國家安危之心，借拜月來表明心迹。王允靈機一觸，巧施「美人計」，把貂蟬分頭介紹給董卓、呂布二人，引動父子二人爭風吃醋，製造內亂。

王允無計可施，是作者布下貂蟬出場的伏線，也是烘托她出場的布局。鏡頭一轉，貂蟬拜月，馬上介紹這位美女的心態（關懷漢朝興衰），表達她的性格、堅定獻身救國的立場，也同時顯示她痛恨國賊董卓的情緒。可是小女子苦無良策救國殺賊，滿懷抑鬱之情，只能向天稟告。這是「問題」來了。貂蟬真的不可能救國除奸，為國為民貢獻綿力嗎？問題也馬上獲得答案，不是。王允靈機一觸，觀眾領略到問題有「下文」了。「下文」者，戲

來了。甚麼戲？貂蟬與董卓的衝突、貂蟬與呂布的衝突、董卓與呂布的衝突，一直向爆炸點進發，每個衝突都不可以妥協，不可以緩和。忠臣與奸臣之間的鬥爭，也是不可以調停。貂蟬一出場，各類衝突的「幼芽」便開始滋長，戲便順利展開，一直鬥到完場為止。觀眾看戲之樂趣是看衝突如何發展下去，卒之弄到甚麼田地，可敬可愛的性格（人物）如何衰落！

主角出場，馬上帶來問題，是一個很重要的概念，宜再三思考認識。至於角色的下場，劇作家認為與上場同等重要，也是人物表現性格的大好機會。這裏說「下場」，並非完全指該人物的「收場」，而是說角色在離開「舞臺」、在段落結束前的表現。

再用呂布被曹操捉着，白門樓被斬前的一段戲作介紹。

呂布請求劉備替他說情，他不知曹操心中的打算。呂布認為劉備在曹營之中有一定的說情能力。劉備聽了呂布的要求，只是略略的點了一點頭（在拙作《三國啟示錄》中，已指出劉備的點頭是非常「縮骨」（取巧）的了。劉備點頭，只代表他明白、知道呂布的意思。劉備並沒有答應，用語言答應呂布一定盡力挽救）。結果，曹操聽謀臣之建議，當席縊殺呂布。呂布被拉下城樓時，指着劉備大罵：「你這個大耳牛，竟然忘恩負義！」（註）呂布在「下臺」之際，吐出了他內心的語言，從懇求劉備至怨恨劉備的變化中，觀眾認識到他的性格。呂布為人，唯利是圖，有利益，可以認賊作父，沒有利益或失去了利勢，便

露出真性情，破口大罵。

附帶一說，《三國演義》以「劉備點頭」一個動作，表示出劉備極富機心的性格。平凡的人，可能一口拒絕呂布的請求，或者奸詐地虛與答應。惟劉備性格是「模稜兩可」（狡猾，點頭之中，大有「學問」）。劉備不平凡的「戲劇動作」，顯示出他不平凡的個人性格。

以布景道具燈光烘托

古語有一句：「見微知著」。編劇可借角色客廳的陳設、角色所用的道具，來描寫劇中人性格。美國片《回到未來第一集》開場的時候，鏡頭指向一所擺滿大大小小時鐘的客廳，時針到達七點時，所有鬧鐘都響了。見一罐狗食物從滑輪滑下，機械手抓緊，然後被開罐機打開了蓋。機械手傾倒罐頭，食物流到一個塑膠盆內，一隻大狗便上前進餐。一連串道具的機械動作（也是「戲劇動作」），使觀眾對屋主人的性格產生好奇心。他一定是個古靈精怪的科學家，他發明的東西頂有趣的哩（伏下時光儀器的線索）。

同樣，在美國片《教父第三集》中，導演用很古舊而華麗的布景，用名貴的油畫、傢具來烘托出「教父」米高的品味、他混入上流社會的長久歷史，和他神秘莫測的性格。

至於運用音樂、燈光等等，編劇宜作提議，這方面是導演的工作。下文亦會專論導演和編劇之合作關係。

以對比突出

對比在戲劇中是非常重要的技巧。《詩經》的作法中，已提出有「賦」、「比」、「興」三種描述方式。「賦」是平鋪直述，粵語說：「有碗數碗，有碟數碟」。編寫戲劇，「賦」法常應用。或者有人認為：平鋪直述太悶了，表達任何情況、意念、人物語言時，都不宜用直接描述的方法。編劇不懂利用直接描述方法，只因為學藝不精罷了。這是簡單而難精巧的方法，要儲藏很多素材，平鋪直述起來才有趣味。

「比」就是對比。對比是表達兩件東西的不同特性，使觀眾看了之後，內心產生比較的認識。《上海灘》創作初期，定立了一位英雄的性格，他是許文強；同時也定立了一位仰慕許文強的角色丁力。丁力的作用，是對比許文強。丁力江湖閱歷膚淺，對比許文強江湖經驗豐富；丁力衝動對比許文強冷靜；丁力魯莽對比許文強細心。

描述人物性格時，可利用「興」的方法。「興」者，暗喻之謂也。上文所說，用效果、音樂、燈光襯托角色出場，屬於「興」的方法。在英國片《驅魔人》之中，驅魔的老神甫到達受害女孩家時，導演／編劇安排拍攝神甫的背影，強烈的燈光把神甫的影子打得長長地蓋在房子牆上。這是一種暗喻。觀眾不用解釋，能意味神甫的功力與魔怪的邪法必發生強烈的衝突，好戲就在後頭。

「賦」、「比」、「興」三種基本描述方法可利用於戲劇動作、語言、情景等情況中。

交響樂團的啟示

設計一群人物性格，不可能於一兩次的思考過程中可以完成，正如一隊交響樂團，可能由百多二百位音樂家組成。總指揮便要選定多少主音音樂樂器、多少輔助音樂樂器，決定如何組合、如何分工。每一組，甚至每一件樂器，都有自身的作用。全隊須極度統一，衷誠合作，才能使演奏的樂章獲得最佳的詮釋。嚴格組織的交響樂團，不會出現濫竽充數的樂手。

編劇像交響樂團的總指揮。當他思考設計一群人物時，就要考慮他們的獨立性格，同時也考慮他們的合群作用。人物之間發生關係，產生劇情。一群人分開賓主（重要性）後，要設計對比，設計反映，設計烘托的關係。同時最重要的，是設計矛盾、衝突、鬥爭的關係。

一群人物之中，不必有同樣的性格，戲劇講求濃縮。一群人物之中，不可有多餘的性格（完全與戲劇發展扯不上關係的人，即使性格多麼鮮明突出也不能存在），戲劇講求集中；一群人物之中，不可有曇花一現的人物（開始時出現，忽然無緣無故消失，觀眾猜不出來龍始末，也不能存在），戲劇講求完整；一群人物之中，不可以有曖昧人物（性格難以捉摸，始終沒有適當理由出現，也不產生戲劇作用的人），戲劇講求清楚易於明白。

古代戲曲人物群中，差不多把人物性格分了類別。有所謂生、旦、淨、丑。現代的語

言，即分了男主角、女主角、男女配角、性格角色、奸角、丑角等等。性格的距離大，分別的細節精細，是設計一群人物的秘訣。

「化學作用」

有人提出一個很有趣的名詞，叫做「引發化學作用」。戲劇「化學作用」與真正的「化學科學」沒有關係。這句話說明：性格與性格相遇，要安排他們的關係可以引起很大變化的可能性。編劇設計一群角色，思考某一個性格遇上另一個性格時將會產生甚麼「變化」，猶如兩種化學物質混和時，會產生甚麼「化學作用」般。

《三國演義》中含有大量戲劇特性（故此由此衍生的戲劇故事也很多），作者安排諸葛亮機靈多智的性格遇上自命雄才偉略、智謀顯赫的周瑜時，讀者（觀眾）馬上感覺到，兩個性格相遇會產生連場好戲。諸葛亮的性格碰上周瑜的性格，屬一山不能藏二虎之局，所謂「化學作用」便產生。「化學作用」不只是一連串的變化，也引致「後遺」的變化，帶動以後的劇情。變化出人意表，合乎情理，便是戲之所在。

一對不發生「化學作用」的性格碰在一起，必然沉悶，即使「化學作用」輕微、短暫，亦一樣沉悶。能夠發生強烈變化的性格，必是極端的、不可妥協的如俗語所說：「死對頭」、「冤家」、「勢不兩立」、「你死我亡」、「有你無我」的性格。在情境而言：即是「絕

地」、「九死一生」、「背水之戰」、「千鈞一髮」的情境。一如白血球遇上細菌、悍貓遇上狠鼠、正派遇上邪派，除「你死我亡」之外，別無他法可平息、可解決的了。

有人會問：「編劇是否設計一群劇中角色時，每一個角色都須彼此對立呢？」當然不是。對立面應放在主角性格的對面。對立的東西，可能是制度，是思想，是一種價值等等。然而，制度、思想、價值等等都是抽象的名詞，沒有血，沒有肉，也產生不到實質的鬥爭，落實處全靠人物，應用人物代表一切抽象的概念。不對立的性格，可能是同一陣線的同志和朋友，即使同陣線的同志朋友，也可以產生對立。不同的腦袋，對事物的了解認識不同，有不同的思想反應，也會產生「對立」的「鬥爭」。大前題調協，小枝節分歧，分歧也是對立的一種形式的。最重要是深思的地方宜放在與主角正面對立，發生最尖銳、最不能妥協的對手性格身上。

如何設計對手

（如果主角稱之為忠角，對手就是奸角，可是有些情況，未必是價值中的「忠」、「奸」分別。故此，為方便理解，我用「對手」這詞語。）

編劇理論家曾確實地講了一句：「沒有對手（相反的性格），就沒有戲劇。」「沒有鬥爭，也沒有戲劇！」

成為主角對手，不可以是平凡之輩，不是隨便一種性格可以擔當「反派」這個重任。「反派」的性格同樣要堅強，要感情豐富，要有激烈的情緒，不肯妥協，充滿野心。「反派」要從心理上、行為上絕對反對編劇賦予主角性格的價值思想。主角講仁義，反派講功利；主角講仁慈，反派講殘忍；主角贊成的，反派必反對。

或者會問：天下間豈有完全一百八十度相反的性格呢？多多少少也有點大異小同吧！

不對！

戲劇不是日常生活，「人生如舞臺」，舞臺絕不如人生。戲劇是經過加工的「藝術」，要觀眾享受好的戲劇，就當遵從戲劇的定律。反派之為反派，就是他「反」對主角，他「反」對作者意圖灌輸的價值觀念。反派由出場開始，註定他必要失敗，不論形式上失敗，抑或精神上失敗。

所以，反派要有堅強的性格，堅持反派的「道理」，並且奮勇地、傾力地、拚命地反對主角。反派並非主角，他的反派性格可以單純、直接。愈單純直接，來自他的壓力、反動力愈大愈強。

要描寫反派，一定要集中火力在他反動的勢力上。沒有像樣的敵人，沒有勢均力敵的對手，主角與反派的鬥爭毫無趣味。反之，反派稍佔上風，或者暫時得勝，會使觀眾感到主角所受的壓力，產生同情、不值、反抗之心。這種共鳴感，是觀眾最高的享受。觀眾與

主角同時感到不可抵禦千鈞一髮的反動力量，或破壞力量時，被強烈壓抑的心情，就是最後勝利、釋放壓力時快感的來源。反派壓力單薄，主角輕而易舉解決反動力，不是戲劇的精彩處，也永遠不能把戲劇情緒帶入觀眾心底，是失敗的戲劇。

或者會問：某些戲劇或電影，主角本身就是「大奸角」、「大反派」，而正義的角色，反而淪為配角，這是甚麼道理呢？這些戲劇、電影也不見得沒有觀眾支持呀？

這個問題要分開兩個層次解答。

第一類：作者的主題意圖是甚麼？是同情「反派」，認為他違反人情、道德規律的行為是對或是錯呢？普遍的做法，編劇透過「大反派」的主角所作所為，批評這種做法是不對的。即使一切反人情反道德規律的行為帶來虛假的名譽、財富，實在「大反派」內心空虛，或者受良心譴責。這是反面教材法，宗旨仍然是善良的，「大反派」是入地獄的魔鬼，讓觀眾見到他最後精神受苦的過程。

第二類：作者並沒有批判「大反派」的惡行，沒有批判，就是歌頌。觀眾不可能認同違反人情、違反道德規律的行為是可以歌頌的，也沒有可能覺得有意義。如果說「好看」，可能只是官能刺激上的直接反應。要知道：電影這種媒介，不一定表現戲劇，也許是刺激官能的「連環圖」。如何做刺激官能的連環圖，不在此書討論範圍內吧！

或者，有人以為，主角的「反派行為」是對社會的控訴，間接對做成這些「反派行為」

進行批評，使觀眾思考「反派行為」的成因，正控訴做成「反派」的主兇哩。如果有此企圖，作者應該明顯地說明，含糊的譴責、指控，就是不從觀眾立場出發。使到戲劇主題曖昧，並不是作者應該做的事啊！

註：

《三國演義》原文：

方操送官（陳宮）下樓時，布告玄德（劉備）曰：「公為坐上客，布為階下囚，何不發一言而相寬乎？」玄德點頭。及操上樓來，布叫曰：「明公所患，不過於布；布今已服矣。公為大將，布副之，天下不難定也。」操回顧玄德曰：「何如？」玄德答曰：「公不見丁建陽、董卓之事乎？」（兩人先後收容呂布，並認為乾子。）布目視玄德曰：「是兒最無信者！」操令牽下樓縊之。布回顧玄德曰：「大耳兒，不記轅門射戟時耶？」（轅門射戟是當日紀靈進侵沛縣，劉備無力抵抗，適逢呂布領兵來救。呂布認劉備為兄弟，挺身向紀靈說情，借說以天意為憑，插戟於轅門之外，他說：「如果可以一箭射中戟的小枝，就代表天意要彼此和平，如果不中，就讓雙方廝殺。紀靈不相信呂布的箭術，可以一百五十步外中戟小枝，答應這個試驗。結果，憑呂布的箭術，命中目標，也救了劉備一命。）

呂布提轅門射戟即臭罵劉備忘恩負義也。

第三章・戯劇衝突

《坐樓殺惜》的啟示

未談論一部戲劇應如何寫起，老鼠從甚麼地方拉龜，讓我先抄寫一段「水滸戲」，好讓讀者看看。

這是改編自《水滸》的《坐樓殺惜》。

上文交代宋江忘記取回公文袋，他與梁山泊英雄的通訊，就放在這個袋子中。本來，忘記取的東西，放在自己的睡房，沒有甚麼大問題，睡房中只有最親密最親愛的夫人在，還會出甚麼事兒？問題就是宋江的枕邊人並不與他親密，亦不與他親愛。讀者／觀眾都知道閻婆惜不喜歡宋江，紅杏出牆。閻婆惜正要找機會脫離宋江，不是隨隨便便的分手，是要宋江付出很大代價的分手！

戲劇的精彩處就是：

一、觀眾已知來龍去脈，編劇、導演把宋江的性格、閻婆惜的性格，一一刻劃出來。觀眾「熟悉」他們，對他們的思想行為有三數成的準確估計，趣味來自觀眾一邊看戲，一邊猜度他們的思想行為，又大部份猜得準確（大部份指很多描寫都是觀眾期待着的；而小

部份的劇情，卻出乎觀眾的意料）。編劇的「天才」，是比觀眾「想深入多一步」，在合乎情理之下，發展使人驚訝的劇情，這些曲折轉折的劇情，未必是觀眾能想及的。

二、觀眾在臺下／幕下／電視機前知道的資料，比臺上／銀幕中／熒幕內角色更多、更詳細。觀眾知，角色不知，趣味就衍生了。觀眾發現「問題」所在，角色懵然不知；觀眾替角色擔心、焦急，角色卻未知身在險境；觀眾發現危機、矛盾，角色仍然未準備去面對衝突，這些都是戲劇帶給觀眾的樂趣，也是編劇、導演故意安排的技巧。

先來看劇本及按語：

宋江：我失落一樣東西，大姐可曾看見？

惜姣：不錯，看見了，不是一只「叫化袋」嚒？

（按：惜姣用反問的語法，證實她發現關係宋江生命的「公文袋」，暗示她內心已不準備和宋江虛偽的周旋。她發現「公文袋」時，已看過袋內重要的文件，在電光火石之間，決定利用這個發現來恐嚇宋江。如其所願！觀眾未目擊她發現「公文袋」的經過，從這句話中，可以捉摸到她心理，也可以「嗅」到她準備要脅宋江的行為。這是含蓄的暗示，溶入了戲中的觀眾不難發現。觀眾會發現好戲便在後頭，戲劇懸念油然而生。惜姣如何去利用這個「公文袋」，宋江如何從此潑婦手中取回關係着生命的證物？）

宋江：是，是，一只「叫化袋」，快快把還與我！

（按：宋江的戲劇動作是強作鎮定。觀眾要看的，反而是惜姣如何處理這個場面。宋江帶戲給惜姣，惜姣領觀眾入戲。）

惜姣：拿去！

（將袋擲在地上）

（按：觀眾正估計惜姣如何出手，怎料事情發展得太順利，她居然擲還「公文袋」。觀眾心中馬上「生奇」，咦！惜姣弄甚麼玄虛呢？觀眾即時不會相信惜姣願意擲回公文袋，事情一定有蹺蹊。事有蹺蹊就是一個新懸疑，也使觀眾加深懷疑，感興趣了。此乃戲味之所由來也。）

（宋江連忙拾起，摸袋內的信件）

宋江：啊，大姐，裏面還有一錠黃金呢？

（按：這個動作、這句說話，運用得巧妙極了。觀眾早知袋內最重要的不是那錠黃金，而是「賊信」。宋江不提「賊信」，表示他仍然保留秘密。宋江希望惜姣只發現黃金而不是「賊信」，他用黃金來試探惜姣，這次試探，引起他們之間的衝突，也意味着衝突馬上開始。有衝突，有戲焉。）

惜姣：黃金我收下了。

宋江：本是送與大姐買花兒戴的。

惜姣：謝謝你。

（按：觀眾可以看到宋江流露焦急的情緒，他的話似是不急不躁，但潛伏在說話之後面的情緒，是何等焦急！反觀惜姣，輕鬆地說句「謝謝你」，是何等悠閒，成為一個強烈對比。這對比之下，懸念性加強了，鬥爭氣氛也瀰漫四周了。焦點的「賊信」似乎未顯現，觀眾一如宋江的心情，下意識追問「賊信」下落呢！惜姣發現了沒有？她一定發現了，她會怎樣與宋江鬥下去呢？）

宋江：啊，大姐，裏面還有一樣東西，可曾看見？

惜姣：敢是書信？

宋江：噯，不錯，把還與我。

（按：宋江的戲劇動作承着觀眾的心理發展，直接問「賊信」之所在，而惜姣也不浪費時間，把鬥爭「升級」，她主動說出敢是書信？她挑起衝突，也暗示她胸有成竹，處於上風。反派要與主角勢均力敵，戲才好看，況且處於上風乎？觀眾內心期望宋江「戰勝」，處於下風又如何「戰勝」？這又是一大疑問，扣着觀眾追看下去的趣味！）

惜姣：你的書信上面，寫的甚麼言語？

宋江：沒有甚麼言語。

（按：發展到上述劇情時，是編劇最困難的時候。惜姣決心不還信，觀眾可以猜度到

的；她怎樣處理不還信，卻不易猜度得到，只好看戲。如果馬上寫她潑辣提條件，發出要脅，戲就沒有轉折。味道是有的，但不是巧妙的安排。編劇故意借惜姣問：「書信上寫甚麼？」把整段戲的最大衝突鮮明地提出來。擺明車馬要「搏殺」，「進攻」宋江的力量，明顯而尖銳起來。凡戲劇鬥爭都要迫到「你死我活」的境地，不是「你死我活」，戲不會好看的。）

惜姣：好呀！你私通梁山！

宋江：啊，大姐，不要說出來，快快把還與我。

惜姣：你要書信倒不難，要依我一件事情。

宋江：甚麼事？

（按：如看比武，對手第一招便使撒手鐧，氣氛就刺激極了。惜姣出手第一招，就直刺宋江死穴，毫不留情，毫不妥協，也表示出毫不退讓的信念。她要置宋江於死地！「私通梁山」是宋江現階段最怕泄露的事實，是他的痛腳。敵人就朝着這痛腳猛攻狂打，鬥爭的氣氛升級一大步。觀眾看不斷升級的鬥爭如何演變，這也是戲之所在焉。）

惜姣：你寫封休書，把我休了。

宋江：我宋江一不休妻，二不賣子，寫的甚麼休書？

惜姣：你不寫，我走了。

宋江：你到哪裏去？

惜姣：我睡覺去。

（按：寫這段最大的困難，就是要寫宋江不願屈服、不願妥協的原因。有些觀眾心裏已經替宋江叫苦，既然惜姣提出離婚，何不「遷就」潑婦，寫其休書，贖回「賊信」呢？不寫休書要有理由，不願妥協要有根據，否則便犯駁，觀眾看了覺得不大流暢，感到兀突，也會認為發展生硬，廣東話謂：「搵戲嚟做！」編劇利用宋江的一句話，把不願寫休書解釋過去。他自認男子漢大丈夫，何以要休妻何以要賣子？現在的觀眾不會認同吧！「休妻」在今天是太普遍了，換了宋江是現代的公務員，他所解釋的理由不會被觀眾接受的。以宋朝為背景，大男人不願隨便休妻，卻值得同情，尤其以他在江湖的地位，寫休書而讓妻子可名正言順與姦夫相好，更是他不可妥協的重大原因。平衡利害，宋江反對的邏輯也可以通過。編劇要記着，寫古裝有寫古裝劇的邏輯，有古裝的行為準則，有古裝的思想系統。惜姣討價未贖，一聲「走了」，並不代表這場鬥爭暫時完結。她說去「睡覺」，好像這事情不急，睡醒了再說。其實，這話暗示宋江和觀眾：她的討價不接受還價的，是「不二價」。她堅持要宋江屈服，她堅持要鬥爭下去，也迫宋江繼續鬥下去。戲味又重來，下一個高潮有準備來臨之勢。）

宋江：我與你寫。

惜姣：你與我寫。

宋江：啊，大姐，無有紙墨筆硯寫不成了。

惜姣：你來看，這不是麼？

宋江：啊，閻大姐，你早有此心麼？

惜姣：早有此心。

（宋江作要寫狀）

宋江：怎樣寫法？

惜姣：我說你寫。

宋江：你且講來。

惜姣：立休書人宋江休妻閻惜姣……

宋江：慢來，不是休妻，而是休妾閻惜姣。

惜姣：任憑改嫁張……

宋江：張甚麼？還是立早，還是弓長張？

（按：宋江讓惜姣去睡，戲便中斷了，導演編劇不可以中斷這場鬥爭，看來又是宋江主動再挑起事端來。其實挑戰的仍然是在上風的惜姣，筆墨紙硯老早準備好了，證明潑婦在發現「賊信」後，已經想通想透，部署了「戰爭」步驟。宋江處於下風，聽命於對手，編

劇也不忘製造輕微的矛盾，讓宋江爭到一口氣，「她不是妻，是妾」，明明是貶低惜姣的家庭地位。惜姣存心要得到全面勝利，不顧面了，自供姦夫姓名。一見她邪惡不忌羞恥的性格，二見她處於上風忘形的態度。因此，也揭起鬥爭中另一高潮——宋江怎樣去處理徒弟和「愛妾」為他戴上的綠帽。編劇同時埋伏了宋江稍後殺惜姣的原因，也埋下觀眾同情宋江、憎恨惜姣的理由。）

惜姣：（旁白）被他把我問住了，我說出口來了，還怕他不成。（向宋江）任憑改嫁張文遠！

宋江：呀呸，張文遠是我的小徒，你為何私通與他？

惜姣：你寫不寫？

宋江：我不寫。

惜姣：你不寫，我走了。

宋江：哪裏去？

惜姣：睡覺去。

（按：原劇本是舞臺劇本，惜姣用旁白說出她的「心聲」。電影電視劇裏，這類表現手法不自然，沒有人會向觀眾說話的，即使用畫外聲音（VO）也不是上好手法。我認為整句可以刪去，畫面上呈現惜姣面部表情，一面決心，一面悍厲，觀眾必明白她內心這句

話。「潛臺詞」不必畫出腸了。張文遠的身份，如果上文沒有介紹，觀眾第一次認識這個人物和他與宋江的關係，則借宋江之口介紹給觀眾是對的。如果上文已介紹了，這句不必重複，現代劇本要寫得簡潔而含蓄，觀眾記憶劇中資料，不必處處重提的。恐怕讀者會發現惜姣拒絕宋江還價時，都說去「睡覺」，這是編劇故意安排的。全段戲，惜姣說「去睡覺了」凡四次，每一次都是加強壓迫宋江就範的一種威脅。劇中，惜姣一步一步要脅宋江，得寸進尺，玩弄於股掌之中，以她作作說睡覺來做「連貫性」，有效的「連貫」使到一齣戲或一段戲生色不少。「連貫」的作用是（一）前後呼應，借呼應來強調感情及思想；（二）是增添色彩，借事件、語言、動作等等的重演，加重戲劇的效果，或增強笑料，或加深愁情；（三）是貫串戲劇、情感、氣氛，借連連續續相關的變化線索，織成統一的內容。「連貫」運用得巧妙，要看準落「連貫」的地方。戲劇上受注意的地方，一是劇情轉折處，一是人物性格突出處，一是主題思想所在處。落「連貫」時，要選擇這些地方，這些地方才需要呼應，才需要增強，才需要統一。用在閒處，「連貫」實大材小用矣。有時，編劇未必處心積慮安排「連貫」，順筆而至，大似「神來之筆」，編劇發現細如一條頭髮，大如一隻雄獅，輕如一聲微嘆，重如一篇宏文都可以利用成「連貫」的材料。一經採用，即要存於腦海之中，一組一組應用，不可有頭無尾，虎頭蛇尾，何必叫做呼應哩？）

宋江：我與你寫。（寫字）拿去。

惜姣：拿來。（看一下）這不成。

宋江：要怎樣寫呢？

惜姣：要你打上手模足印。

宋江：呀呸！我宋江一不休妻，二不賣子，打的甚麼手模足印？

惜姣：你不打，我走了。

宋江：你往哪裏去？

惜姣：睡覺去。

（按：打手模是再一次運用「連貫」的寫法，再一次強調惜姣進迫、宋江忍讓。為甚麼要「再一次」進迫及忍讓呢？是醞釀宋江所受的壓力，要觀眾和宋江飽受充足的壓力，壓至反動力不得不洩洩為止。戲劇要合理誇張，日常生活中的日常人物性格，不需要特別強調、特別誇張；而戲劇是需要的，不只需要，還是必要。煽動之「煽」，是略為把常情誇大。有了誇大，劇情就明確，氣氛便清楚，情緒便激昂，戲就好看。）

宋江：我與你打。

惜姣：你與我打。

（按：與上文「我與你寫」、「你與我寫」呼應）

（宋江打手模足印狀）

惜姣：拿來。

宋江：慢來，你將書信把還與我。

惜姣：我還能逃得脫你的手麼？

宋江：我諒你也逃不出我手。拿去。

（按：先伏殺惜的遠因）

惜姣：（接着休書）告辭了。

宋江：你又去睡覺？

惜姣：我去睡去。

宋江：書信把還我的好！

（按：這又是一次戲劇的轉折關口。宋江已完全屈服於惜姣的淫威之下，以堂堂男子，處於婦人要脅的下風，吃盡苦頭。最後達成惜姣之指示——寫下屈辱的休書。如果此時惜姣交回「賊書」，高潮馬上回落，上文寫的戲就成白費，觀眾期望的不是平凡的結局。編劇要緊記，上文鬥爭的筆墨都是為完場的高潮服務的，決不可以輕易結束。工作上的做法，大多決定了結局，確定了高潮，然後依照「結局」（高潮）而編寫「原因」。有果才種因，種因全為果。）

惜姣：書信不能在這裏還你。

宋江：哪裏還我？

惜姣：鄆城縣堂上還你。

宋江：我來問你，鄆城縣是狼？

惜姣：不是狼。

宋江：是虎？

惜姣：不是虎。

宋江：吞吃我宋江？

惜姣：雖不是狼虎，你也要怕他三分。

宋江：還是把還我的信。

惜姣：近前來！

（宋江走上去，閻惜姣打他一嘴巴。）

惜姣：（開言罵宋江）私通那梁山，你要我的書和信，隨我去見官。

（宋江氣極，動手打惜姣）

宋江：（打罵閻婆惜）你敢把我宋江欺，勸你把還我書和信。哼……哼……

惜姣：你還打我？

宋江：我還打不得你？

（拔出刀來）

惜姣：你還殺我？

宋江：嗐！

（將惜姣刺死）

（按：劇的高潮就是衝突達到最激烈的地步。編劇早要宋江殺人，故此，閻惜姣無論如何都不會歸還書信。觀眾會問，惜姣接了休書，可以滿足慾望，「戰爭」不是勝利了嗎？對，觀眾從息事寧人處想，惜姣可以這樣做；可惜她的性格是個悍婦，勝利衝昏了頭腦，她認為宋江五次忍讓就代表全盤投降，豈知壓力的盡頭出現突破。由交鄆城縣公堂，至兩人打架，編劇都用最短的句子寫對白，他有意製造急速的節拍。上文宋江忍讓，惜姣耍嬌，都是「慢板」、「中板」，急轉直下，就用「快板」。劇情一急就到高潮停止，是人的「生態韻律」，觀眾容易感受。）

借用《坐樓殺惜》這一段戲，最重要就是說明戲劇結構中，引致有戲劇性是衝突。

戲劇衝突的內涵

首先認清楚衝突。

衝突是兩體或超過兩體的不調和發生要求調和的變化。衝突的變化是激烈的、對立的、產生鬥爭的。

戲劇的衝突是：戲劇中主要角色和主要對立角色之間的衝突，是描寫人的衝突；或是主角與自己內在的衝突，也或許是主角與自然之間的衝突。

西方著名戲劇理論家，對戲劇衝突下了不同的定義，本書並非研究戲劇的理論，只把這部份收於後部作為參考。

最重要的認識，還是如何利用。

如何形成戲劇衝突？

既然衝突是人與人之間發生的事情，編劇最主要落墨處，也是「人」。

人與人之間的衝突

在上一章中，提及設計人物的方法。本章強調的是：劇本中的主人翁，他／她的性格一定要使觀眾嚮往、崇敬、欣賞。

觀眾看戲，抱有「準備投入戲中」的心情，只待導演編劇「施法」吸引他們投入而已，普羅觀眾，在社會中吸收了相當多「做人的宗旨」、「社會的規範」、「道德的標準」，不經不覺中他們的內心已有了善惡的分野；真、假的判斷；是、非的認識。無論是飽學多才之士，或者販夫走卒之徒、無惡不作的歹類，都有內心「良知」。他們都有向善、向真、向美的先天要求。世間值得嚮往的「偶像」、崇敬的「偶像」、欣賞的「偶像」未必很多，在藝術加工後的戲劇中，觀眾一見值得嚮往、值得崇敬、值得欣賞的角色，便會不期然關心他們的遭遇，同情他們的困苦，愛護他們的行為。

觀眾的內心永遠追求這種「英雄」形象。「英雄」之謂英雄，因為他有人類嚮往的堅定意志，堅決要達到他的崇高正確的目標。英雄能人所不能，是「仁愛」、「正義」的化身。對社會，主人翁是個願意犧牲性命而救群眾於水火的偉人、烈士；對家庭，主人翁是個慈愛、賢良、為丈夫妻子兒女効命的善人；對愛侶，主人翁是個敢愛敢恨、愛情至尊的大情聖。

「偶像」之為偶像，就是他／她具有這些極端善良、擇善固執的性格；也同時有一個堅定的意志，可以為原則、宗旨、願望、嚮往、渴望而作出鬥爭，不只鬥爭，還要鬥到非得勝利不可，鬥到至死方休！

建立這種主角的性格，賦予他們這種意志力量，即有衝突的基礎。與之發生衝突的對立面，就是和主角性格、意志（包括願望、嚮往、渴望）相反的性格和意志。這些都是主角發展意志的阻礙。有阻礙，就有清理；有反對，就有抵抗；有破壞，就有防禦；有進攻，就有反擊。一切「正」、「反」雙方對立的統一行為，便是「戰爭」，不可妥協的「殊死戰爭」，這是戲劇衝突，也是所謂「戲」。

或者說：有些「戲」的主人翁未必是「善良的化身」。「不善良的化身」的主角，何必有「善良」的一面？或是有「不善良」的結局？這些都是諷刺、警惕的「反面教材」。或者說：新派的「突破」，偏要寫「反英雄」。「反英雄」是表現「英雄」的一種手段；「反英雄」最終

也是「英雄」！

尤其編寫電視劇要特別注意：電視的傳播是最廣泛的，可「進入」家庭，廣傳到不同教育程度、不同生活背景的男女老少觀眾裏去。編劇需要切合廣大觀眾向善心理，設計善良偉大正面的「英雄」。不須含蓄，不須故意「突破」，不須曲折地把主人翁的性格遮掩。「正路」的電視劇、勵志的電視劇、鼓舞人性善良的電視劇，必定成功，不容置疑。

劇情的衝突

從劇情而言，衝突是：引起衝突的問題。

編劇不是寫文章，不同寫講詞，不是發表論文，是寫「故事」，是寫富有戲劇動作的劇情，因為劇本不是給觀眾閱讀的，而是經演出後給觀眾看的。所謂故事，就是角色的戲劇動作與感情的發展過程。

基本的公式是：

引起問題——引起衝突的事情——追求答案——發生激烈的鬥爭中解決問題——最後獲得答案——暗示主題思想——重新獲得和諧（喜劇收場）——仍然未獲得和諧（悲劇收場）。

當然，上述公式只是劇本上最大的主幹，一齣戲劇絕對不可能粗枝大葉，光禿禿的只

出示主幹。主幹之外還有相當豐富的枝葉，好使整體茂盛、美觀、強壯。支幹的結構，其實也是依據主幹的結構而成。即是說，支幹也是寫衝突、寫鬥爭、寫鬥爭的結果。

無論一株大樹有多少支幹，有多少枝葉，都屬同一株大樹。編劇在安排支幹、枝葉時，必須記清楚，支幹枝葉都是從主幹而來，與主體不可脫離關係。嚴格來說，一切支幹枝葉的存在，都是為一個目的：「服務主幹」。一切分枝的衝突、分枝的鬥爭、分枝的鬥爭結果，都為了襯托主幹、反映主幹、引向主幹的。開一條支線，開一個配襯角色性格，歸根到底都不能獨立。

寫「武松殺嫂」，武松被安排作主角，武松的性格就是剛正不阿。人生大慾，色字當頭的慾望，引證出武松忠義的性格，正是編劇企圖暗示的主題思想。武松的性格、意志從甚麼地方可以證實呢？透過劇情來證實。劇情要有衝突嘛，便有潘金蓮「反派」的出場。武松和潘金蓮的衝突，是淫婦要勾引小叔。「勾引」是戲劇性極重的戲劇動作，一切潘金蓮勾引武松的布局、動作、說話、表情，都是戲劇的動作。武松拒絕、怒斥、離場，也是戲劇性的動作。

這故事中引起的問題，就是淫婦不甘下嫁武大郎，愛慕二郎英偉，不顧禮儀，只顧私慾的心態與行為。解決這個問題：發生「勾叔」事件。

引起衝突：就是一方勾引，一方拒絕，一方堅決地千方百計色誘；另一方堅決地、毫

無妥協地拒絕。

鬥爭就是：勾引的布局，細節：拒絕的決心與怒斥、離開。

主幹是：淫婦始終紅杏出牆，正人君子復仇警惡懲奸。

支幹是：淫婦卒之勾引到姦夫西門慶，發生姦情。姦情再次刻劃出主人翁的性格，不容奸人得逞。

支幹人物是：（一）武大郎，懦弱的丈夫，不幸娶了淫婦，懦弱的性格使妻子不安於室。一方面使淫婦的性格表現鮮明；另一方面對比武松的堅毅、正直、不妥協、嫉惡如仇。（二）西門慶，色膽包天的惡棍，比對色慾臨頭始終不受的武松。（三）王婆，協助達成姦情的淫媒。

西門慶、潘金蓮的姦情是支線。支線的作用是使到武松寧犯殺人之罪，也都要為兄報仇。衝突的結果——戲的高潮，就是西門慶、潘金蓮毒殺武大郎；武松為兄報仇，殺死姦夫淫婦。

支線上也滿布衝突。武大郎與潘金蓮不對稱的婚姻，形成二人之間的衝突；西門慶不能直接勾引潘金蓮，借王婆布局「捱光」（勾引），是西門慶及潘金蓮與社會道德規範的衝突；西門慶要求王婆做媒，王婆暗示給予利益，是西門慶與王婆的衝突；賣梨小哥發現姦情，與王婆相爭，是小廝與王婆的衝突；武大郎捉姦，被西門慶踢了致命的一腳，是西門

慶與武大郎的衝突；王婆、西門慶教唆潘金蓮殺夫，潘金蓮恐懼，是潘金蓮內心正邪思想的衝突；潘金蓮決心殺夫，寅夜下毒，是潘金蓮與武大郎的衝突；毒發後西門慶賄賂仵工何九，何九明知毒殺而受賄，是西門慶與何九的衝突；縣正堂受賄不理，反責武松，是狗官與武松之衝突。這些都是整齣戲枝節上的衝突。每一衝突都有（一）戲劇動作；（二）與主要衝突——武松與潘金蓮之水火不容完全有關，無論間接直接；（三）每一種衝突都與角色性格、意慾有關，是從他們的性格起源的；（四）每一個衝突都是具有發展性的、連繫性的、因果性的，不是「無厘頭」、沒有關係原因的。

發展性的衝突

所謂「發展性的衝突」，是說明衝突是怎樣的「發展」？具體一些說：發展即「逐漸升級的衝突」。衝突的「升級」，從程度上講。

戲的開始，要吸引觀眾，可能安排一次嚴重的衝突。跟着「問題」出現了，急不容緩要解決，各類矛盾隨之而來，紛紛營造衝突的布局。重要衝突來了，就像颱風吹襲一樣，初時是弱風，繼而烈風，繼而颶風，繼而狂風，直至高潮。這便是「逐漸升級的衝突」。

安排這種衝突的程度，有下列幾點應當注意：

一、未下筆之先，要計劃分配逐漸升級衝突的過程。上文說過，以終點的大高潮為一

切衝突的根源，最後的大高潮，即最激烈的衝突要先構思好、設計好。衝突的內容（戲劇動作）早有預謀，因果關係亦早已盤算，然後再往上分布次嚴重、次激烈的衝突。此法所收的效果比順次設計逐漸升級的衝突會好！

二、逐漸升級的衝突要講究「速度」，在戲劇中，有人稱之為「節奏」。優良的戲劇結構，講求合適的節奏。現在先不談怎樣使劇本有節奏，只說明逐漸升級的衝突切忌「均速」，而要「加速」。「均速」者，即每一段落都平均有多少次衝突；「加速」者，即開頭衝突的頻率較少，中段增多，後段頻密。即是說：戲劇後段，要一波接一波澎湃而來；洶湧而來的衝突，多而凶猛，戲才好看。

三、每次衝突的升級，都並非「生安白造」的，不是為了要「升級」而硬生生地堆砌事件和動作出來，而要與主線衝突發生關係有聯絡，有因果關連的。

四、每次衝突，本身應有衝突的結果，即有小高潮。觀眾一看到衝突，馬上會集中精神看變化，他們期望得到變化的結果。編劇未必要馬上揭盅，把結果即場奉上，但是切不要忘記在最近、最合適的時間，把衝突的結果揭露。相隔時間太長，觀眾可能忘記那次衝突的前因後果，趣味便減輕了。不適合的時間揭盅使觀眾把多次衝突的結果混淆。有喜歡故弄玄虛的導演編劇，縱橫交錯地把衝突交織，然後有條有理地、抽絲剝繭地再分解開交織了的死結，我認為這是門很高深的導演編劇技巧，初學者不必仿效，畫虎不成反類犬。

尤其在電視劇本中，絕對不宜，電視劇忌觀眾要集中腦力看。安坐家中，面對電視熒幕，注意力不及在漆黑影院般集中，一旦戲劇線路複雜，衝突重疊，真使參差程度的觀眾，看到目瞪口呆，不明所以。電視劇要觀眾一看便明的。

五、編劇的技巧，在某些原則及公式之下，有高度創意，使到每次衝突都具有不同的形式和內容。由頭到尾都用一類或兩類形式表達衝突，即使是極富戲劇性的衝突，也使觀眾生厭。要以不同的場面設計、不同的鬥爭方式寫不同的衝突場面。形式不同，意思則一。

六、前段的衝突，是後段衝突的開路先鋒；前段的高潮，是後段高潮的伏線，衝突要有呼應才好看。有呼應看到統一性，看到變化的曲折趣味！

七、戲劇衝突的目的，是激發觀眾的感情。觀眾願意，也不自覺地投入「戲」文之中，付出感情，有愛有恨，有喜有樂（這是看戲的樂趣）。故此，逐漸升級的衝突要使觀眾的感情、興趣逐漸加強，至到一發不可收拾。不可以「斷癮」，不可以反趨平淡，撩不起觀眾準備與角色共同產生感情起伏，就不是成功的戲劇，就不是有戲味。不可以大膽突破「趨向平淡」，觀眾喜歡「濃郁的感情」。

合情合理

「合情合理」四個字頗為抽象，怎樣才算「合情合理」呢？怎樣才是「犯駁」呢？想深一層，實在很是玄妙。

看動畫片，小童喜愛「和路迪上尼卡通」、「大力水手」等等，我們見「大力水手」一拳便把反派對手布魯圖打上天空——誇張一點到了太空，然後才落地，落地不止，還要把地殼弄成一個大洞，恰好是布魯圖攤開身體的「大」字形。可憐的布魯圖居然未死未散，不一會便彈起來，重新「變」回人形。嘿，這是甚麼「情理」？小孩子看了只樂得哈哈大笑；成年人看了，其實也哈哈大笑，只不過在心裏笑罷了，反正一樣歡樂！

看時裝警匪片，若英雄一拳打向反派，反派飛上太空，跌回地面，弄破地殼，然後彈起，恐怕觀眾，連小孩子也罵太不合理了，除非看的是「魔怪片」。即使「魔怪片」也得早形容魔怪的法力，否則也會被說成無稽。

這些例子告訴了我們，各類劇種，有各類觀眾默認的邏輯，有觀眾默認的誇張程度。我替觀眾默認的合理程度改了一個名，謂之「邏輯線」。

「邏輯線」

「邏輯線」是從劇類定立的。

「大力水手」是動畫，人物設計漫畫性誇張。人物性格，無論大力水手、反派布魯圖、愛侶愛麗斯都是鮮明的人物，是最具典型的人物——大力水手是典型弱者常被欺負至極點；布魯圖是典型的強者，從不講理由，見了大力水手便盡平生之力欺負；愛麗斯是典型少女，是無助的，也是構成大力水手與布魯圖相爭的中間人，兩人為爭奪愛麗斯而鬥爭。導演編劇一早擺明這個「陣勢」，大家要看大力水手如何又遭布魯圖虐待凌辱欺負，再看大力水手吃了菠菜罐頭又如何反攻擊倒布魯圖。一切都是誇張的、一切都是超乎觀眾即瞬間的想像（也故意使到觀眾沒有時間去想，出其不意地誇張的完成一個戲劇動作）。觀眾看大力水手，不再看性格，只是看編劇海闊天空、天馬行空式的想像力，觀眾接受大力水手一拳把對手打上太空。現實生活不可能做到的動作，在一切海闊天空奇想之下，在出其不意的戲劇動作之中，「被打上太空」是觀眾能夠接受的「邏輯」；反之，沒有這些誇張的描寫，反覺得太過平淡。依照同樣的「邏輯」，布魯圖跌在地上做成一個「大」字陷坑，是可以接受的，觀眾腦海中，明知這是不可能發生的，卻可能發生在超生活經驗的動畫片中。大力水手吃了菠菜，力大無窮，毫無生活經驗支持，但有幻想力的支持，這是「可信」的、可足欣賞的。

在魔怪片中，「魔怪」是超越觀眾經驗的東西。超於經驗時，觀眾沒有辦法以經驗來判斷所發生的事「合不合情理」。故此，《驅魔人》中，魔鬼上身之後，小女孩的頭殼可以三百六十度轉動，觀眾不會認為「不合邏輯」、「不合情理」。驅魔神甫的法力，也是超於觀眾經驗的，觀眾沒有準則判斷「可能」或「不可能」，沒有經驗去認為「合邏輯」或「不合邏輯」，對導演編劇表現的劇情、狀況只好接受（也有個別觀眾是絕對不接受動畫片的誇大，絕對不接受「魔怪片」的神奇，他們認為這些是無稽之談，對生活沒有意義的。其實，作為觀眾要有起碼欣賞戲的趣味觸覺，有心理準備融入劇中的感情，也有心理準備依導演編劇所定的邏輯線而幻想。否則，這些不算是觀眾，是觀眾以外的人類而已）！

武俠片有超於觀眾經驗的構思。想「八步趕蟬」，想「掌風」，想「隔山點穴」，想「連環刺出七劍，劍劍正中死穴」，皆難於以現實經驗接受的。作者帶領觀眾進入了「武俠世界」裏，這些現實生活的經驗便要「忘記」，接受的是「武俠世界」中的「經驗」與「超經驗」。幻想就沿着這一條邏輯線上進行，不要妄越，也不必回到現實邏輯線上作批判。

大抵超乎經驗的邏輯線例子，大家舉一反三更明白了。回想一下，究竟現實的戲劇，即發生在此時此地的戲劇（或發生在古代的現實之中的戲劇），是否也有超乎經驗的事情發生呢？發生了，觀眾以經驗基礎來判斷，是否每一件事都合情合理？為甚麼有些劇情明明是「奇而怪誕」，觀眾樂於接受；有些劇情明明是「只差毫厘」，觀眾責備犯駁的呢？

真實是……

研究這個問題，讓我們先看清楚：（一）現實生活的「真實」，（二）戲劇演出的「真實」。

現實生活的真實，和藝術的真實絕對不一樣的，有人喜歡說，戲劇必要寫真人真事。真的人物、真的故事最可信，最有邏輯，最易惹起觀眾的感情。創作的人物、創作的故事，一定有漏洞、犯駁、可信性低，不可以激起觀眾的感情。

編劇埋頭「紀錄」（並不是編寫、設計及創作）真人真事，天下間不需要有「編劇」了。真實生活，發生的事情是瑣碎，或者是凌亂的，試回憶一天「真實」生活，原原本本的紀錄下來，是多麼沉悶的呀！現實的「人」，性格是多面的，現實的事，夾雜複雜的千條萬縷，毫不整齊。以現實的矛盾發展成為的衝突是稀鬆的、不戲劇性的，日常的「真」是平淡、乏味的。

戲劇所以吸引觀眾，因為以真人、真事、真感情為基礎，加以編導的技巧。設計一個更具典型、更具理想、更帶普遍性的人物性格，再把所發生的事情（劇情）加以集中、濃縮，轉化成為「戲劇」。編、導並安排戲劇中的感情，從劇情發展中、人物關係變化中傳染給觀眾，使他們產生共鳴，使他們融匯在戲劇之中，同聲一哭，或同聲一笑。故此，現實生活上的「真實」與戲劇演出的「真實」並非同一樣東西。只可以說，戲劇的「真實」必

要來源自現實生活的「真實」，也必要經編、導技術加工。

要求「似真」是對的，編劇要熟悉生活，熟悉生活的複雜性及基本特徵。此即是進一步探討生活內的事情、感情的由來和關係。「世事洞明皆學問，人情練達是文章」，人情練達，開放自己生活圈子，開放自己的眼睛、耳朵、觸覺，也須開放自己的感情。這些經驗，於「無形之中」「教導」編劇寫作，指示通順或不通順之路。

當然，編、導施展技術加工的時候，免不了加上想像力。不加想像力，就沒有作者的個性、沒有作者的風格。想像力不可以隨便妄加，必須以現實生活為基礎，創造比現實更高、更強烈、更集中、更典型、更理想、更帶普遍性的形象。不依現實生活的想像，一定得不到共鳴，一定犯駁。編劇的經驗、認識，也得經常與觀眾的經驗、認識「對準」，「觀眾的眼光是雪亮的」，他們看戲，無論看甚麼類型的戲、甚麼形式表達的戲，心中都有「數」。觀眾雖不懂怎樣做導演、怎樣編劇，但他們知道哪裏不通、哪裏不順、哪裏兀突、哪裏犯駁。觀眾欣賞戲時，絕大多數不是評論家，絕大多數不是行內人，他們用最直接的感情、最簡單的懷抱來看戲，來享受，來受刺激。戲劇在他們的眼前、腦海中流過時，有兀突便馬上察覺，卻說不出不順的道理來。編劇要訓練自己，具有普羅觀眾看戲的「平凡心」，有他們最直覺、最簡單的心態。以觀眾「平凡」心態看一次，幻想一次自己所寫的作品，檢查出「不通」、「不順」、「兀突」、「犯駁」的地方，再用專業的知識來補充、改

良、再造、改善這些缺點。

請記着，普羅觀眾認為「不真實」、「不通」、「不順」、「兀突」、「犯駁」的地方，就是劇本的最壞的地方，編劇不要解釋，不要駁斥，不要給予藉口。編劇不是劇本的辯護律師，即使有理，編劇又怎能逐個觀眾分頭解釋、辯護、鳴冤呢？況且劇本要解釋、辯護、鳴冤就不再是好劇本了。所以編劇要培養自己具有「普羅觀眾」的眼光與趣味！

普羅觀眾的眼光與趣味

問題就是：甚麼才是「普羅觀眾」的眼光與趣味？這是很難下界定的、很是抽象的東西。要具有「普羅觀眾」的眼光、趣味，首先要拋棄了自以為高人一等「藝術家」、「專家」、「劇評家」等等的假面具，不要自以為曲高和寡就是清高，「普羅觀眾」看不懂、看不過癮才是罪過。其次要有尊重「普羅觀眾」的心態。編劇立意把作品貢獻給「普羅觀眾」，並不是貢獻給「影評人」、「劇評人」，不是要為老闆喜愛而寫作，不是為得某獎而編劇，編劇的唯一對象就是「普羅觀眾」。即使心底確知自己的認識水平比他們高，也不可以輕易忽視他們的意見和意願。其二，養成聆聽「普羅觀眾」意見、分析「普羅觀眾」意見、歸納「普羅觀眾」意見的習慣。願意虛心去聽、去學、去思索，日常無處不是他們的意見與願望。

甚麼是「普羅觀眾」真難界定，唯上述的辦法可以接近「普羅觀眾」。慣於接近，就有了他們的屬性，享有其屬性，即自己也是他們的一分子，事情就好辦許多了。

「邏輯線」宜思考之三點

編劇要在未下筆之初，決定整齣戲的「邏輯線」。整齣戲的「邏輯系統」要統一，不可開始是誇張超現實的「邏輯」，一拳可以打上青天，中段回到日常生活「邏輯」，一拳只傷皮外；「邏輯」系統不統一，觀眾會看得很累的。觀眾不接受驟變的「邏輯系統」，他們的腦海無所適從哩！定立整個「邏輯系統」前，須檢查觀眾將會接受這系統的能力。不可能派問卷調查才下筆吧！檢查方式，正如上文所述，就是把編劇（或導演）的頭腦暫時分家，以普羅觀眾一分子的身份去思考：

一、題材與表達形式合不「合拍」。廣義地說，任何題材用任何形式表達都可以合拍的。然事實並非如此。歌頌愛情的文藝片，用極其誇張的鬧劇方式表達，不是普羅大眾容易接受的「搭檔」。我不反對用創新的形式去表達舊的題材，唯一要注意是觀眾可接受的水平，不要隨便強加壓力給他們呀！

二、設立想像力的最高限制點。想像力是無邊際無限制的，編劇設立適當的「邏輯系統」時，要告訴自己想像的頂點在哪裏。舉一個例：寫武俠劇集，對高人的描寫，一定超

乎現實許多許多。最高頂點在哪裏？高人也是人，不可以打死而復生，他可以有功力支持百斤以上的重擊，然雪崩於前，壓力何只億兆斤力，高人還可以「頂」得住嗎？頂得住便超離了「邏輯線」了，或許是「神怪片」的「邏輯線」哩！每一環的「邏輯線」都會有「普羅觀眾」認識的最高點限制，切勿超越此線。

三、自相矛盾的邏輯系統不可用。舉一個最常見的例子——民初武俠片描寫角色精通中國武術。因為環境、服裝改變了，「邏輯系統」比較接近近代生活，誇大的地方難再是「八步趕蟬」、「隔空點穴」，拳來腳往仍然可以虎虎生風。一旦對手抽出火槍來，麻煩就來了，觀眾全部相信火槍的威力遠遠大過鐵沙拳；觀眾全部相信子彈的威力可穿破任何內家功夫。金鐘罩、鐵布衫乃血肉之軀，不可能抵擋子彈；輕功蓋世，飛簷走壁，絕不可能快過子彈。觀眾心內的「邏輯系統」，比較編劇的另一種邏輯系統後，發生排斥、抗拒、矛盾。

編劇宜放棄自己的「邏輯系統」，不然便是「犯駁」、「不通」。編劇要思考的就是：觀眾心目中已有「邏輯系統」，就得依照他們慣用的「邏輯系統」為主導？舉例說觀眾認為：「中外古今的鬼都懼怕強光的」，編劇可以寫某深山惡鬼不怕洋人十字架，不怕大蒜，不怕殭屍鎚、棺材釘，因為編劇的邏輯假定深山惡鬼，未見過十字架，怎會怕十字架呢？但是，深山惡鬼強光也不怕，太陽強光之下仍可行兇，觀眾就未必接受了。不怕十字架仍有觀眾願意接受，不怕強光觀眾必認為「太離譜」啦！

誰帶領誰？

或者有人問：「究竟戲劇是帶領觀眾，抑或觀眾帶領戲劇呢？」看了一切以「普羅觀眾」為最重要服務對象的論點，似乎鼓勵「普羅觀眾」帶領戲劇的潮流走呢？

這是一個「普羅觀眾」心底的問題。從專業人員角度認識，應該清楚知道：社會民生——人民的生活——是思想的來源、素材的來源，不在此源頭取材，無疑閉門造車，永不得到「民心」。編劇獲得群眾的「啟示」之後，要下一番概括、過濾、集中衍化的工序，並非生吞活剝，或者有碗數碗、有碟數碟地把素材呈現在觀眾面前，編劇的藝術就是「藝術加工」。故此，群眾領導潮流，抑或藝術家領導潮流都不宜下一個確實的判斷，這是互相依靠、互相結合的。單依觀眾趣味而沒有藝術加工，作品失卻光彩；單依藝術加工沒有觀眾興趣支持便失去意義。

認識觀眾

編劇要認識「觀眾」、了解「觀眾」，可參考科學的方法。

世界各地都有專業的機構，進行電視觀眾調查，定期發表報告。他們採用社會科學研究方法，以統計學的知識，在觀眾群中，隨機抽樣。現在已採用電子收視儀器，使到調查所得的數據，更接近「真實」。

收視率

編劇宜認識如何去閱讀這些數據。以下將幾個概念解說給大家知道。

⊙收視總人數：要收看電視，必先有電視機，從電視機的總銷量中，可以察覺到估計的電視總收視人數。

⊙收視率：設一百是最滿額的收視。收視率二十，即表示：在此特定的時間單位內（通常是十五分鐘），有百分之二十正在收看。

⊙家庭收視率，觀眾收視率：剛才的例子只說明有百分之二十收看，是百分之二十的

家庭抑或觀眾呢？有分為家庭（戶口）和觀眾的收視率。假定香港有一百二十萬戶「電視家庭」，百分之二十戶收看，即有二十四萬戶收看；假定香港有四百八十萬「電視觀眾」（並非居民人口），百分之二十觀眾收視率即有九十六萬「電視觀眾」收看。

⊙收視比率：香港有兩間電視臺，每臺當有該時段的觀眾，就有了戶口與家庭觀眾的比較。假設甲電視臺當時收視率為三十，乙電視臺同一時段收視率為十二，即當時之電視觀眾兩臺總和是四十二點；也表示，百分之四十二（戶／觀眾）正看電視（不分哪一臺），而百分之五十（戶／觀眾）關上電視機。甲臺在當時佔優，收視比率是百分之七十一點四二，乙臺只佔當時收視比率的百分之二十八點五八。

⊙平均收視率，與平均收視比率：從整天，或者黃金時段中看收視情況，用一個平均數，即把整天，或某黃金時段的收視率，或收視比率平均下來，以平均後的數據顯示。

上述的電視調查概念，可以提供給我們一個約莫的收視情況，作為編劇、導演，單看這些情況，是不足夠的。專業人士要更詳細研究該時段內觀眾的構成成份。

詳細的收視報告裏，包括以年齡、性別為單位的數據。可以從一個電視節目詳細的報告中，看到不同年紀觀眾、不同性別觀眾的組成，究竟年輕觀眾（四至二十四歲）多看？抑或中年觀眾（二十五至四十九歲）多看？又或年老觀眾（由五十歲起）多看？更仔細的研究可以看出：女性由四歲至廿四歲有百分之幾人數收看；男性由五十歲起有百分之幾人數

收看。

這些數據，從長久的分析來看，可給予我們一些啟示，某劇集的趣味是吸引哪些性別、哪些年齡的觀眾。我說要「長久的分析」，因為某一日、某一段的收視報告資料是不全面的，專業人士應該看收視的「趨勢」「慣勢」而獲參考資料。我所說的「可以給些啟示」中啟示的意思，是啟發專業人上的想法。資料數據是「死物」，對編劇而言，沒有多大意義，從數據中找尋假定的原因，進而證明之，才有科學精神；而從數據之中，聯想到原因，試圖分析原因，依假定的原因改良，再看改良後的數據作比較，這是所謂「啟示」。

從數據剖析中認識觀眾是不足夠的，編劇亦要從社會知識上認識觀眾。

深入認識觀眾

編劇要經常留意社會的統計數據：社會人口的構成，何種年紀群居多呢？近數年的人口構成圖表顯示，香港人口是呈「欖核」型，底部（初生嬰兒、兒童）為數少，頂部（老年人）也比例少，中部（年輕人、中年人）比較闊大。又從社會的家庭類別，現在的小家庭形式中知道，年輕人結婚（或準備結婚），都搬出來建立自己的小家庭。小家庭多了，即代表「戶口」也多了，小家庭看電視的趣味不同於核心家庭的。又注意到家庭之中，掌管選節目的權力是否轉移？其他如社會經濟情況、就業情況、職業類別、教育情況等等，上

述種種情況，都直接間接影響「觀眾」的「口味」、「心態」。經驗所得，在豐裕的社會，觀眾對過度貧窮、悽慘的故事不感興趣，這些行內人稱之為「爛衫戲」的破舊包裝，引不起他們的共鳴。年輕人根本未捱過窮，沒有這方面的感受，老年中年人有此感受，卻不想提起，形成「爛衫戲」的包裝缺乏吸引力，反而以豪華時裝作為包裝的戲劇有觀眾喜愛。在豐裕的社會、傳播力強的社會，觀眾慣見大富之家的排場，心裏總有點嚮往。在電視劇中見到這些人物的衝突，為名為利為色鬥爭，不只有興趣知道，還可證實於日常見聞之中，興趣也加濃哩！

工商業繁盛的社會與農業漁業發達的社會，人民收入穩定豐足的社會與貧脊的社會，觀眾的心理差異太大了。編劇應關心社會的政治趨勢、社會秩序、人心所趨；變化中的社會，各類變化影響觀眾的道德判斷、生活價值，要與觀眾的憂慮、期望，同步同脈搏。認識關懷社會群眾心理，是訂立主題、選擇表達形式的必經之路。總之，編劇對社會事事關心，融入社會的脈搏之中，與社會的脈搏同步，與觀眾的感情合拍，作品才得到共鳴與支持。

認識了社會，認識了民生，認識了觀眾心理，還未足夠；認識了，還要有見地，在作品中把見解提示出來，切中社會的要求與渴望，觀眾始會欣賞！

至於編寫電影劇本的編劇，「基本功」與編寫電視相同，只差沒有詳細的收視數據作

為參考。然而，票房的數據，也是一種數據，可以從中看到端倪。電影編劇打探觀眾接受作品程度，可親身進入影院感受，在不同的場合（午夜場、正場、下午場，甚至不同區域的影院），會發現有不同的反應。電影觀眾處於黑漆戲院內，精神集中，反應強烈，惹笑處，哄堂大笑；緊張處，默然無聲；鬆散處，觀眾不耐煩，犯駁處可能噓聲四起。散場之際，觀眾會毫不吝嗇的發表對該電影的總評價，聽他們的口碑評論，看他們欣喜或失望的表情，未觀全貌，也得八九成了。

「口碑」這方面最宜留意。無論電視電影公演（播映）之後，總有人談論。觀眾只從親身感受處說話，沒有利害的客套語，成績的優劣，容易察覺。這些評論，就是編劇的寶貴資料、日後改良的指南。代表「口碑」的劇評、影評，亦要細心閱讀，選擇中肯的評論作參考。觀眾的來電、信件，更是免費的教材，珍而重之，盡量吸收。我認為抨擊的意見、踩臺的意見最為有益有建設性，虛心地接受抨擊，得益至大。

第四章・戲劇結構

起承轉結

凡寫文章，老師教導分為「起」「承」「轉」「合」四個大段落。編寫劇本，也須利用這「四字真言」。

步伐

在未講如何分開四大段落之先，讓我提出一個分段的重要觀念。這觀念稱之為「分段步伐設計」。

馬迷都知道騎師策騎競賽須運用策略，其中一項策略是控制馬匹分段速度。例如馬匹發出的「爆炸力」只能維持十數秒，不可讓牠起步之初，已發出強烈的「爆炸力」。要馬匹在適當的時機、適當距離才去發力，否則早段已「跑乾了氣」，後段的衝刺，如洩了氣的氣球，怎也不可超前的。

「分段步伐設計」，意思一樣。

編劇預早知道所寫劇本長度（集數），然後作出設計。舉例：寫二十集的電視連續劇，

每集播出時間四十五分鐘，分四段播出，大約每段十一至十二分鐘。編劇依此長度，開始作出「總的設計」和「分段步伐設計」。

「總的設計」

「起」——佔多少集。「起」包括介紹主角人物性格、各主要人物的關係、主線劇情的開展等等。

「承」——佔多少集。「承」包括由主要人物產生的主要衝突、衝突發生的前因、由主線而開展出來的支線如何建立。主線故事開始變化，也是各主要人物關係同時的主要變化。

「轉」——佔多少集。「轉」是主要劇情的峯迴路轉。人物性格、人物關係的轉變、奇峯又在此段突出，支線亦在此段百流歸宗，伏下結局的歸穴，安排結局的脈絡。

「合」（或稱「結」）——又佔多少集。「結」是暗示主題的所在。各支線都到了盡頭，集結在一條主線身上。人物性格、意志的衝突，到了不能拖延、不能妥協、不能以別的方式解決的關頭上；人物關係也推展到不可避免、不可忍讓的矛盾中，把一切前面所積聚的衝突、感情在此引爆！

通常來說：「起」用一至三集應足夠。主角出場給觀眾第一印象、主要衝突的事件、

劇情引起的問題，應在第一、二集內出現及鋪排。主角及主要衝突不在「起」處安頓好的話，觀眾難以忍耐看下去；「承」的部份可能長至五至十集，看支線旁邊人物的設計多少而定；「轉」的部份，有人喜歡延長一點，即用五六集交代轉化，亦有人認為「轉」得急才好看，視乎甚麼類型劇集了；「合」的部份卻不可太長，通常一集至兩集之內，便把高潮完結。過長的高潮不是「高潮」。觀眾情緒很難激昂太久，太久成為「反高潮」！高潮過後，應馬上完結，婆婆媽媽的贅言，是白費篇幅的。

放映電影有長度限制，大約是九十至一百分鐘。香港的影院，喜歡九十分鐘左右的長度（可以開四點場多賺一點票房），以九十計算，要約八部半「本」膠片。編劇和導演亦依照這個長度來作「步伐的設計」。第一「本」片主角出場，介紹性格和主要的衝突。第二至第六本應是「承」「轉」兩部份，留下最後一本半做「大結局」。編寫電影劇本要懂濃縮的技巧，旁枝不能開得太多。主線開展後，即沿着主線發展衝突，衝突要步步緊迫升級，節奏才緊湊，編劇的功力（技巧）講究得多了。我提議工作方法之一，是先擬定結局。構思結局的處理後，一步步反方向構思「承」「轉」部份。「承」「轉」都要為「結局」服務，為「結局」鋪路；否則可能「虎頭蛇尾」，缺乏一氣呵成的氣勢，節奏不流暢，沒有電影的韻律感。

借用一部很著名的印度片《二畝地》作為「起」「承」「轉」「合」的舉例。

「起」：

貧窮的亞里父母子三人耕田維生，不料大地主計劃把土地變成大廈，把欠債的貧農一律趕絕，收回土地，大展發財之計。

（落筆就先建立起一個危機。原來快快樂樂生活的主人翁一家，即將面臨迫遷之苦。觀眾在最短的時間內，知道還款贖地是沒有可能的，大地主與小貧農之間的利害衝突難以化解。最使觀眾焦急的，就是大地主勝券在握，亞里一家面臨絕境。亞里怎樣去應付這個難關呢？觀眾要看下去（這裏產生一個戲劇的懸念））。

「承」：

亞里決定護產，到大城市去賺一百盧布還債，亞里的兒子也偷偷地追隨着出城。兩父子大鄉里城中溜躂，卒找到車伕及擦鞋童的工作。日子迫近，節衣縮食剩得一百二十盧布。奇遇來了，亞里遇上一個趕路的女人，以加倍車資趕路，怎料卻失事入院。兒子買來很多藥，父親才知他轉行做扒手，亞里大怒，猛打孩子。二人相抱而哭。

一波未平，一波又起。亞里媽急不及待從鄉下跑來，卻又撞車入院。

（故事承接全劇主線：亞里要贖土地，父母子三人不斷的吃苦。眼見成功在望，卻又節外生枝，好事多磨，受盡世間殘忍的遭遇。觀眾被劇情帶到——希望——失望——又希望中兜轉，劇情仍然「咬」着他們三人善良的性格而進展。善良的人，永遠受折磨，兇惡

的人，卻步步向成功。觀眾「肉緊」、同情、咬牙切齒！）

「轉」：

在妻子性命及贖回土地之間，亞里選擇救妻子，不只散盡所蓄救活妻子，還要賣血贖命。卒之，錯過了還款期限，回到鄉下，土地已建了大廈。

（劇情轉入衝突的末期，貧農始終不敵富商，觀眾和主人翁一起失望。）

「結」：

亞里在土地上抓了些東西，給工頭發現，以為他偷竊。亞里把抓起的東西藏在手裏，工頭硬要搶來看，卻發現是一把泥土，工頭狠狠地摔掉它。心愛的土地從此永別，父母子三人遠去！

（結局是悲慘的，鬥爭是失敗的，幾經艱苦拚鬥，卒之無可奈何地抓起一撮屬於他的泥土！故事的主題啟示了觀眾，控訴了不公平的現象。）

電視劇分段步伐的設計

電視劇可以分為：「單元劇」、「劇集」、「連續劇」三大類。

A單元劇——編劇首先要知道，單元劇的播放長度一般是一小時，電視播映時段被廣告時間分隔（這是很重要的分段因素）。一小時節目，分為四節，每一節大約十至十二分

鐘，編劇宜在一節結束時，建立一個小高潮、小懸疑，「吊」一「吊」觀眾「胃口」，吸引觀眾有興趣在廣告播映之後繼續收看，行內稱之為建立「追看性」。每一節劇情之末段，應是觀眾期待繼續收看的小高潮、小懸疑。這是電視戲劇一個特點，沒有每段完場時的「吊鈎」，興趣會被廣告時間中斷，「吊鈎」確保觀眾繼續追看。

B劇集——電視劇集以每一次播出的戲劇為一個單元，劇中人物仍然在下一集中出現，人物性格、關係在整個劇集中順序發展，通常一套電視劇集播映十三集（也有超過十三集，或少於十三集的），編劇須知道劇集的總長度，設計總分段，安排性格、關係發展時，有一個約莫的構思局面。無線電視八一年開始播映的處境喜劇《香港八一》，便是電視劇集。每集的設計，一如單元劇的分段設計無異。

C連續劇——無論短、中、長篇的劇，只要連續播出的，都屬連續劇，尤以中篇（即二十集）的連續劇最為普遍。連續劇最大特點，是要求觀眾連續追看。看完今天的一集，無論如何，都要看翌日的下文（連續劇失去連續追看的興趣，使連續幾十集一起失敗）。假設一套二十集的連續劇，每集播一小時，編劇須先作好幾個分段的設計：（一）每集有四個分段，每段皆要有小高潮小懸疑，一如電視單元劇之做法。（二）每集最後的一節高潮是很重要的。這是一個「吊鈎」，吊着觀眾翌日一定要收看，類似章回小說每章結尾，必定是一個懸疑。「看官欲知後事如何，且聽下回分解」，這是說書的技巧，到了懸疑處，必定

收科。觀眾聽眾讀者「恨」得心癢難耐，翌日自會好奇地「追看」、「追聽」、「追讀」下去。（二）電視節目的安排，播映時間是星期一至星期五，星期六、日暫停，兩天的阻隔，觀眾追看的心情會被沖淡。故此，必要在星期五播出那集結尾，加入一個「大懸疑」、「大問題」、「大高潮」。這個「吊鈎」要極富吸引力，使到觀眾在星期六、日「休假」之後，星期一準時開啟電視機，尋找期待的「答案」。（四）將臨「大結局」的兩三集，編劇已聚集了劇集多條線索，總匯於最後「大大高潮」之中，一切的懸念、一切的問題、一切的情緒都將會在「大結局」中揭曉道破。這時最需要在這二三集結尾時，賦予「吊鈎」，引誘觀眾、迫使觀眾一定收看「大結局」。一套連續劇成功與否，不看前面的種種安排，卻看最後的「大結局」。累積的趣味濃厚，收看的人能滿足累積的期望，自然有口碑，也代表此劇成功。

導演編劇都應存有「吊鈎」這個觀念。分配各類大、中、小型「吊鈎」應早有預謀，似是無心，實是精心的設計。

電影編劇也須注意「吊鈎」觀念。電影是一氣呵成的，九十分鐘之內，甚少有中斷休息。觀眾對銀幕的注意力太集中了（四周漆黑，只有銀幕有光線，豈不集中），要求劇情比電視劇更緊湊。觀眾投入情節時，稍有鬆弛的場面，精神馬上鬆散；一鬆散便難再集中，一鬆散便失去看下去的興趣。電影編劇要加入很多吸引觀眾精會神的「元素」，「吊胃口」是一種有效的辦法。

吸引觀眾的手法

重點出擊法

無論是電視或電影觀眾，他們都基於好奇之心來看電影電視劇的。他們對所看的「戲」，都有或多或少的要求，滿足要求便樂在其中。

故此，導演編劇都要向觀眾負一個清清楚楚表達故事之責，最忌含糊不清楚，條理紊亂，零碎鬆散。導演編劇不要扮高深，作假藝術家狀（藝術缺乏普羅共鳴，不是「藝術」）。使戲清楚明白，一定要懂得抓緊重點，重點出擊，主要人物關係、人物性格，衝突的原因、過程、結果，都須清楚表達出來，尤其電影劇本，只有九十分鐘長度，不可浪費篇幅於旁線上，或過多的營造、堆砌、兜兜轉轉而不入「正題」。

重複法

為了突出重點，編者故意重複描述多次，無形中加強觀眾對此人、此事、此關係的注意力。電影觀眾注意力集中，尚且忽視編導落筆的重點（導演可能透過大特寫鏡頭，或重複畫面提醒觀眾），何況不太集中的電視觀眾呢？重複不是「沒有技巧的重複」，要構思重複描述的方法，要巧妙安排重複的場合。例如在《省港旗兵》第一集，主角於大圈幫中作

臥底，以一個「毛像」打火機暗示他臥底的身份。編導故意着墨於這個打火機上，最後洩露身份，也全因這個打火機。重複描述此打火機，觀眾在不言而喻中，明白來龍去脈了。

分輕重法

俚語有所謂「分壓閒」。寫劇本要分清楚那些地方、人物關係、事件，這些都是牽動全劇進行、吸引觀眾興趣的元素，都屬必大寫特寫的部份（此謂之「壓」，其餘不重要的謂之「閒」）。

主要地方，要用心思詳細的描述。寫主要角色關係，不可放過每一細節，關係重大的細節，觀眾必喜歡看到。寫到主要的劇情，要細微刻劃，精心安排次序。主要的場面，要悉心鋪排，由淺入深介紹出來。主要的衝突，盡量刻劃每一細節，設計每一個戲劇動作和語言。

一切「閒場」，又稱「過場戲」，只要把該場準備交代的表達清楚，便可以收筆。同樣，寫不牽連主線和不關連主角的人物，要節省筆墨，帶過便算，切不可「壓閒」不分，錯把精力放在閒場閒角之上。

戰略位置法

吸引觀眾投入戲中，給他們的「第一個印象」最重要。戲的開始就是「第一個印象」，也是必挖盡心思要攻克觀眾心理的「橋頭堡」。戲一開場，觀眾的期望最大，編導就要借助這個心理，「攻擊」此點。

有人認為大場面、大氣派的開場最易吸引觀眾，這個說法只對了一半。大場面大氣派使觀眾有一個意外的驚訝感，並非扣住他們投入劇情的最重要因素。最有力的因素，就是該戲的懸念。

懸念

懸念發自觀眾的情緒，這種情緒被挑起，就得伸展。編導挑起懸念，觀眾就希望知道結果。一種迫切期望心理，使他們進入「入勝」的狀態，在急切欲知懸念真相的狀態下，必會加倍留神；同時，亦對戲中人物、事件、感情發生「如同身受」的感覺。這是觀眾「忘我」的趣味。

除了開首是「戰略重點」之外，劇中轉折的地方也是「戰略重點」。凡戲必須曲折，平鋪直述就平淡無奇，有曲折地方，就要有理由去解釋。試把整個故事以最簡單、最經濟的方法講述一次，會發覺那些不可以省略、不可以濃縮、不可以不存在的情節，就是所謂轉折的地方，正是要強調的戰略重點。當然，最後的結局也在此列。

強烈對照

對照的作用是襯托、反射。俗語說：「沒有高山，顯不出平地！」世事原來都用比較和對照而顯示出來的。戲劇特別喜用對照。

各層面有各層面的對照方法。要設計非常忠誠的人，應對照有一個奸險的人，觀眾是「判官」，從奸險的性格中，可以看到忠誠的一面。設計全劇性格時，需用對比方法，使各類性格有強烈差異，多姿多采。有鹵莽的張飛，可襯謹慎小心的諸葛亮；有不貪女色的武松，反映專門偷婦人的淫棍西門慶。性格對比，可使人物更鮮明，衝突易於發生。劇中人物多同一類型，不成強烈對比，故事的衝突性也極難發揮，難有好戲上演了。

另一個層面是，情境要有強烈對比。喜樂氣氛場面之後，宜有悲哀的場面，使到悲情顯著；同樣，悲情之後，以喜劇意味緩衝，使兩者同時突出。

編劇技巧中，就有一種方法叫「喜劇的舒緩」。在緊張之極，期待之極，悲哀情緒發展之中，來一記小小的「引人發笑噱頭」，能使被拉緊的情緒，得到一瞬息的舒緩。「引人發笑的噱頭」調和氣氛，實際增強了氣氛。舒緩一口氣後，緊張、期待、哀慟的情緒一再被

挑起，感受會更加「過癮」，更加入迷，亦可算對比的方法。

寫喜劇方法中，「對比法」用得甚多，十試十靈。喜劇演員，用最嚴肅、最認真態度去做一些最可笑、最滑稽的事，方產生強烈的喜劇效果。我們看差利的《摩登時代》，他在工廠內，面對沒有人性的機器，以最嚴肅最認真的態度幹起活來。觀眾見他嚴肅、認真的表情，又見他被機械及死板制度控制的情況，不期然笑了起來。差利不需要以扭曲面部的大動作引笑，一臉死板、嚴肅便是喜劇，聽過「冷面笑匠」這個名詞嗎？「笑匠」而不「冷面」，不嚴肅去做荒謬的事，哪有可笑之處呢？至於寫作，也用對比方法。寫極荒謬的事，宜用最嚴肅最認真的手法及語氣，透過強烈對比，喜劇感諷刺味油然而生。為荒謬而荒謬，為誇張而誇張，落入俗套，幽默感蕩然無存。

語言亦需用對比法。一個慢郎中，一個急先鋒，兩人相持不下，要解決一個急切需解決的問題，就是觀眾興趣所在。聽一個慢條斯理的說話，又聽一個急如升火的在催促，觀眾便會感到興趣。口是心非、心是口非的說話、相關的說話、「錯摸」（甲說是東，乙理解是西的說話）、語意超過一個意思的說話，都是對比法，都使觀眾「嗒」落「有味」！「嗒」落「有味」就是吸引力了。

整套戲層面上講，須常用對比法：「沒有高山，就沒有平地。」節奏和高潮沒有起伏，不是引人入勝的劇本。戲之中，要有「高山」，更要有「平地」。每一節都是「高潮」，「高

潮」相形見拙，營造「高潮」，要有「山雨欲來風滿樓」的死寂平靜。建立激烈的感情，要有似覺安寧實在暗湧的感情做對比。要緊張，就先有鬆弛；要焦慮，先要安心；要悲慟，先有喜樂，一切一切都是從對比中見到效果。只要回憶所看過的災難電影、緊張電影，甚至文藝電影，不難發覺成功的例子都是懂得利用對比的方法。

劇情設計層面上講，也常用對比法。寫一對共赴患難的兄弟，最宜先寫他們初時結仇，誓不兩立。前面的仇怨獲得化解，後面的交情更顯得深厚；寫鬥爭到你死我活的一對冤家，宜先寫他們之間最初深厚的友誼，一經轉變，便是你死我亡。

對比是從生活中體察來的，也是能產生共鳴感的。善於運用對比法，大大幫助各層面的設計。

懸疑

運用懸疑法，先了解「如何玩弄觀眾於掌上」這個概念。「玩弄」並非「捉弄」，切勿把觀眾「捉弄」、「欺騙」，欺騙他們實在罪大惡極。所謂「玩弄」，解釋為設法引起他們看戲的興趣，增加他們「入戲」的趣味。編劇要把觀眾捧成「上帝」，編劇要觀眾知道劇中人背後的關係、事情的原因，他們看着劇中人，不知情的劇中人，一步步走向劇情的發展及終點。編劇其實是「太上上帝」，他把劇情的一部份告訴了觀眾，使他們成為「上帝」，卻又不把全部告訴他們。編劇故意留下一些事情，好讓觀眾猜度和想像，最後在劇情末段發展及結局中，全部揭盅。

這種手法我稱之為「玩弄觀眾」。觀眾在被「玩弄」之中，感到「過癮」極了，「玩弄」得好，他們讚不絕口哩！明白應如何「玩弄」觀眾，讓我說明懸疑法的運用。

編劇不斷供給觀眾資料，也不斷要觀眾產生急切期待的心理狀態，一如編劇不斷給予觀眾謎語，觀眾不斷要尋求謎底一樣。請注意「期待」這兩字，奧妙就在「期待」兩字之上。

為甚麼觀眾會產生「期待」呢？首先，他們一定對主角產生興趣、產生感情，才有心「期待」將會發生在他們身上的事。沒有強烈的感情維繫，何必理會呢？廣東俚語謂之「睬你都傻」。其次，發生的事，一定合乎情理，是他們可接受的。婦孺、文盲也有情和理的觀念，超過能接受的情理觀念，觀眾不會關心及期待的。

戲劇之吸引，是先給觀眾一個大懸念。這個大懸念，即是該劇最大問題、最重要問題、中心思想。問題是一個大問號，超過一個答案（最好只有兩個答案）。編劇以戲劇提出問題之後，引誘觀眾去解答問題，最後才揭開答案，是大部份觀眾準備接受的答案、懸念之吸引處是觀眾永遠不可以百分百肯定他猜的答案是「對」或「錯」。解開懸念的過程是曲折的，能使觀眾誤入歧途，或三心兩意。

每齣戲其實都有這一個大懸念，只看明顯與暗晦而已。《梁山伯與祝英台》一劇的懸念是：究竟他們可不可以結成夫婦？有情人終成眷屬否？答案是可成眷屬，可惜封建的家庭，扼殺他們戀愛的自由，只能死後化為蝴蝶而成佳偶。期待「攻擊」人類好奇心的「弱點」。觀眾知道一個或幾個關鍵的資料，他們腦海中會組織這些資料。組織過程之中，發現有缺少之處，想不到，猜不着。屬意料之中，屬意料之外，未能確定，便是好奇。好奇心促使「追看」，看看究竟發生甚麼變化，又看看與自己的猜度符不符合，使人追看，是使興趣伸延，乃成功所在。

由此觀之，要製造懸疑，便要：

一、清楚交代及說明事件。前因後果得明顯介紹，即是使觀眾掌握若干關鍵資料，好讓他們有線索可以猜度。

二、產生懸疑之前因須有布局。戲最忌一覽無遺，一覽無遺便平鋪直述，平淡無奇。「山窮水盡疑無路，柳暗花明又一村」，有曲折，有奇峯，早留通往奇峯之路，到「轉彎」時，才有充足理由「轉」一個靚彎。

三、懸疑要注意一個「疑」字，「疑」者未定也。俗語說：「十五個吊桶打水，七上八下」是最佳境界。「疑」是氣氛，也是實在。使觀眾產生疑惑情緒之後，好玩了，要觀眾猜到下文，要觀眾猜不到下文，隨編劇之意。虛則實之，實則虛之。虛虛實實，讓他們一時難以捉摸，一時又捉摸透徹。觀眾在此「疑」心之下，自我陶醉。

四、懸疑的技巧，有一個「拖」字訣。「拖」是抑制、拖延。觀眾追求答案時，心情是緊張的、興奮的，也是急切的。使這些緊張、興奮、急切心情「升級」，就得用個「拖」字訣，抑制着、拖延着答案，好比火上澆油。合理的拖延，使到劇情進入緊張之峯頂，危機進入爆發前最後階段，所謂千鈞一髮之情境也。

「拖」字訣應用時得小心，太多故弄玄虛的拖延會使觀眾反感，使用上應照顧拖延的合理性。能否加強緊張的戲劇力？高潮將爆發的必然性？以及拖延時間的合理程度。

緊張和焦慮

緊張就是不鬆弛。加強懸疑性，必使劇情緊張。從劇情講，緊張包括一波未平，一波又起的疑念。在觀眾接受能力之下，頻密注入關鍵性資料，一如打結，一結未解，又一結覆上來，絕不容許觀眾鬆一口氣。人物性格、人物關係變化頻密，轉瞬之間化敵為友，又化友為敵，劇情瞬息在不同局面之中產生緊張；從情感方面來講，亦同一道理。緊張的程度，是加速度的，不是均速的。一如重物滾下山，愈滾愈快，愈滾愈大，緊張不可能由急向緩，是由緩向急，直至到爆炸為止。

焦慮源自觀眾對劇情的投入。只消觀眾對劇中人物有強烈愛恨感，就順情產生這種焦慮之心、不忍之心、同情之心、咬牙切齒之心、恨之入骨之心。一如「緊張」般，是要一件復一件的事態接連而生焦慮的。面臨絕境嗎？又見生機。見生機嗎？又生枝節變成絕境。可是又出現一線曙光，可惜再遇絕境！焦慮——放鬆——再焦慮——再放鬆循環下去，一次比一次加強，一次比一次危殆。每一次絕處逢生，是懸疑的加強，「死唔死得呢？」、「今次又點翻生呢？」使觀眾懷疑，同時感到焦慮。

懸疑與驚慄其實同屬一類。有些懸疑，觀眾完全不知。編劇只布線索，他不期望觀眾和他一起尋謎底，只要觀眾靜心欣賞，看謎底如何巧妙的被揭開。

也有讓觀眾完全知道或及早知道一切謎底的。知道一切還有興趣嗎？有！驚慄片便故意使觀眾知道兇手／殺人者／邪惡勢力，劇中人卻懵然未知，危機無處不在，觀眾自然替主角擔心。而解救主角、制服兇手及邪惡勢力的方法也可成為另一種懸疑，觀眾想知道究竟如何懲兇滅妖呢？

運用「拖字訣」要留意，觀眾對於被編劇「玩弄」，是有容忍限度的。老於看戲的人，早就準備被「吊胃口」，但他們心中有數，在適當時刻，謎底便會公開的。「適當的時刻」沒有標準，編劇心裏也應有數，拖延到某處，估計觀眾情緒已將近到達最高點，就應該揭開謎底，否則過度的拖延使觀眾感到不耐煩，反成不美哩！

總而言之：懸疑之法宜持續，不宜中斷；宜集中，不宜分散；宜多花樣，不宜主次不分，切忌喧賓奪主。

驚訝

使觀眾吃一驚，是吸引觀眾的另一種方法，所謂「吃一驚」，情況可多着呢！

狹義的說：使到觀眾在沒有絲毫準備之際，發生意料之外的事情，觀眾不期然吃了一驚。驚險片、偵探片、鬼怪片、科幻片經常利用此手法。

怎樣可以使到觀眾大吃一驚呢？編劇幾乎完全靠劇中情節（故事的鋪排）而使觀眾吃驚的（戲劇懸念是由人物性格造成的）。觀眾的思想、情緒「進入」劇情之後，好像一列火車上了一條邏輯的軌道，沿着劇情的邏輯線前進。劇情帶動觀眾進入危機之中，就像進入「過山車」的軌道一般，突然彎曲，突然倒轉，又突然緩慢，突然加速。觀眾如過山車上乘客，不斷吃驚，不斷的享受刺激。

從這個例子看，觀眾吃驚要劇情合理（沿邏輯軌道前進，不是海闊天空飛翔），也要不斷徐疾有致，跌宕得宜；出其不意之中，要言之成理。觀眾被嚇了一跳後，仍認為合理的合情的。然而，使人驚訝的技巧中，有一種純粹故作「驚人之筆」，突然在毫無準備之下，令人大吃一驚。神怪片、驚險片之中，編導常用突然而來的「魔爪」，不知哪裏伸出

來的「鬼舌」，使觀眾大吃一驚。這些都屬表達技巧上使人吃驚的手法。

廣義的說，劇情奇峯突轉，水落石出，都是驚訝一種。甚至乎超常規、超乎想像及期望，也是一種吃驚。

美國片《孽緣》中，凶煞的情婦已「死」在浴缸內，但見有氣泡在水中冒出，情婦未曾死絕，忽然彈起來追命，是一種驚訝！拚最後一口氣追殺，同歸於盡，是意外的驚慄。偵探片常在水落石出時，突然使觀眾吃驚。一直可疑的兇手，往往不是元兇。元兇必定是「出乎意料」的人物，他的身份一旦揭露，觀眾都感到詫異，詫異是吃驚的一種表現。

編劇甚難於劇本中表達如何用拍攝技法嚇觀眾一跳（這都是導演玩的把戲），編劇卻可以鋪排劇情，伏下使觀眾驚訝的筆墨。驚訝於出其不意、驚訝於突然轉變、驚訝於水落石出。

上述幾種方法，有人取其中之三種，稱之為「戲劇三S」：Suspense（懸念）、Surprise（驚訝）、Suspicious（生疑）。

我們再來說明幾點戲劇結構上的關鍵處。編劇是戲的繪圖師，興建一座建築物先要有測量、計算力學、分布設備、設計用地等等工序，才繪圖定計，依計而行的。從零開始的時候，編劇已經要開始準備。

編劇的準備

一、戲種。時裝、古裝、動作，偵探？邏輯線是誇張的呢？現實的呢？幻想的呢？還是浪漫的呢？

二、劇本長度。上文已說過了。

三、粗略成本。花在拍攝方面的成本（很多時成本很大，卻花在演員酬勞方面）。

四、主題思想（很多時與導演共定，不必早知）。

五、角色人選（選理想演員擔任角色，事半功倍；不太合適的，或程度不夠的演員，或者要多費導演工夫了）。

凡建築都必須有布局，劇本也得要布局。布局最基本的要求是整體性。寫一套劇集，寫一齣電影，沒頭沒尾，沒有開場沒有結局不是「藝術」，而是缺陷。

或者會問：沒有結局是不是不完整呢？很多戲劇都把結局寫成一個詢問符號、一個大問號的呀？對，作者沒有明示一個肯定答案未必是不完整。惟主題思想必定從戲文中暗喻出來，這才是戲，至於觀眾是贊成或反對，盡可以聽隨尊便。留下一個大問號，是「請君

選擇」、請君「評定」的態度；不同於留下一個大問題，還待作者解決。

再以建築為例。一群建築物或一座建築物，必有最顯眼、最吸引的地方，也即是建築物獨立的特色；有特色才使人印象深刻難忘。優秀劇本要有能夠使觀眾集中注意力的能力，使觀眾易於記起、易於感到興趣。寫電影劇本，尤其注意這一點。電影播映時間短短九十分鐘，沒有太多時間讓觀眾去發掘劇中的特色，宜及早讓他們看見，電影劇本最大的特色在所描述人物性格引起的劇情主線。單刀直入主線，步步進迫，最為有利。電視連續劇有比較長的播映時間，開頭的三集，還有時間空間描寫人物，未認真切入主線；然而，開場太多旁枝不是美事，宜「閒話少說，言歸正傳」，把觀眾引入主線為最先急務！

把觀眾引入主線，引入最有興趣的問題上，傳統戲劇稱之為「上升動作」。我嫌這個名詞難於解釋，斗膽改稱為「燃點導火線」，如一個炸力強大的炸彈，被人點着導火線一樣。

燃點導火線

不去燃點劇本的「導火線」，還有甚麼「緊張」、「期待」、「懸疑」、「驚訝」的吸引力可言呢？那只會變成平淡的敘述而已，沒有矛盾、衝突、鬥爭的「好戲」看哩！「導火線」是大結局的「因」，大結局是爆炸的「果」。這兩點——「導火線」、「爆炸」——要前後相呼應，互相有密切的因果關係。工序上，可以先定「爆炸」，再定「導火線」的。折子戲《坐樓殺惜》的「爆炸」是殺死閻惜姣，是該戲高潮所在，不能妥協的鬥爭結果；「殺惜」的「導火線」是宋江遺失了內有梁山賊信的公文袋。由取回公文袋，一直至三番四次的屈辱、談判；由你處我詐的門面說話，直至沒有遮攔的衝突對罵，都是點起引線後的過程。未曾遺失公文袋，則未曾燃點起「導火線」，也未曾把戲推上駛向高潮的軌道。

編劇要捉摸準備燃點的時間、地點。太早燃點「導火線」，觀眾摸不着頭腦，難於建立隨之而來的緊張和期待氣氛。未知前因，等如未知某處有個炸彈，又不知炸彈的威力，更不知炸彈波及範圍，有啥趣味呢？要在燃點導火線之先，一一交代前因（關鍵的資料），燃

點導火線才引起追看的興趣。又以《坐樓殺惜》為例，觀眾起碼要知道：宋江的賊信不可落入惜姣之手，否則對宋江不利，有殺身之禍。知道此點，公文袋落入淫婦之手，戲才有危機，觀眾感覺緊張，有追看下去的興趣。

燃點「導火線」之後，緊緊接着的劇情，就是主線戲。電影的主線最好是「死咬不放」，反覆、曲折、奇變離不開這條主線，所謂「一線到底」，是最好的電影編劇結構。此法最能一氣呵成，步步進迫觀眾的情緒，步步強迫投入戲的迷宮，成為導演編劇玩弄於指掌上的物件。電視單元劇及劇集與電影的結構性質相同，而電視連續劇則略有差異。

電視連續劇篇幅較大，「入題」之後，「燃點導火線」之後，還有大量空間才發展到爆炸（結局），中間需要安排橫線的襯托、旁枝的反映。好像一株大樹枝葉茂盛，分枝並非「離題」，也並非火藥引去了另一桶炸藥，而是在最終爆炸前，先行引爆連串關連的小爆炸，這些爆炸與最終爆炸關係密切，使到最終爆炸更燦爛驚人。如一串爆竹，不論如何分枝，不論中間爆出甚麼花樣，一個連一個的爆竹，一個引爆另一個，終歸都為爆破最後一個而爆炸的。要是「導火線」燃點了，偶然才爆一聲，久久才響一下，到最後才一聲巨響，這串爆竹便沒有氣勢，粵語謂之「濕水炮仗」而已。

連續劇是一串設計巧妙的爆竹，一經點燃，關關都響。旁枝的人物、旁枝的故事要有

吸引力，要有追看性，要有戲劇衝突，但又不可喧賓奪主，又不可與主線無關。每一條旁枝的結局，都引到主線上產生因果關係，襯托關係，反映關係。與主線（或主角）完全沒有關係的情節，反客為主的旁線，都應刪改放棄。除了有特別用心之外，旁線至長不可超於兩集。對主線的懸念產生疑慮、對主角產生感情，是戲劇的重點，編劇不容逛得太遠的！

按照主線的發展，一路朝着結局大方向邁進，所謂「一線到底」的戲，單不單調呢？「一線到底」，指主線情節貫徹到底，並非說把故事一枝竹桿直通到底。直通到底變成新聞報導，毫無傳奇色彩，故事也就太乏趣味了。怎樣可使劇情曲折離奇呢？

曲折離奇

新人新性格加入法

重要的新性格出現，多了新的關係和新的關係發展，也構成新的感情，亦多了新的矛盾與衝突，此乃劇情曲折的元素。美國片《驅魔人》中，驅魔神甫出場，觀眾要看這位神甫有沒有法力驅魔？怎樣驅魔？驅魔不成又會怎樣？《楚留香》電視劇集中，神秘的「石觀音」出場，觀眾要看她是甚麼人？是正是邪？是楚留香的朋友或敵人？於楚留香查案有啥關係？

長篇連續劇編寫手法之一，有用加入重要的配角，志在引發旁枝的高潮，也同時使危機、緊張的情緒迫近大結局多一步。

出乎意料的發展法

戲劇吸引人之處在：既要觀眾料想得到，又要觀眾出其不意；既要觀眾如「上帝」般知道一切背景，又要觀眾有所不知，期待編劇解結。在構思劇情發展時，宜試列出多條去

路。最易設想得到的，是觀眾最直覺感受到的去路，未必要選這一條路發展，多構想另一條新路，甚至反面想一條小路，往往可以產生「出其不意」的效果。合乎情理的「意外」發展，就衍生出「問題」來，使觀眾產生新的好奇心、追看心。

性格轉變法

上文已詳述一切的情節，應由人物性格產生，這是劇本「順產」的方法。劇中角色性格改變了，合乎道理的改變了——由他（她）們性格所產生的劇情便會起了錯綜複雜的糾紛。中篇、長篇的連續電視劇，經常利用這種手法使中段情節有承繼力。試想，周處除三害故事中，周處的性格變了，豈不大有文章？

惟要注意「合理轉變」四字。不合理，或對觀眾來說，不合他們認識的人情道理的改變，他們不願接受。合理要鋪排、說明，以戲劇行動表達清楚角色性格轉變才可以加強劇力。故此，有導演說過：「人物怎樣發達，又怎樣發達後折墮，便是戲的題材！」某人物成功使性格改變，失敗又使性格改變，有改，有變，便造成「問題」，戲劇由變而生了。

戲劇結構上還有兩點可供大家研究。

巧合

第一點是：巧合。究竟編劇應如何利用巧合呢？

古語說：「無巧不成書」。古典小說、說書、唱戲廣泛應用偶然性的事件，也即是說利用「巧合」來「過橋」。

為甚麼會有「巧合」呢？很簡單，人類生活裏確實存在不少偶然巧合的事情。這些偶然性的事情，在複雜多變的社會裏經常出現，出現後留為佳話。深究「偶然性」的原因，一直追到源頭，可能有「必然性」，有遙遠無可稽考的必然因果。但是，何必深究巧合性的「必然性」呢？人生常常遇上奇巧的事，巧妙而又難以理解的事多着哩！

戲劇中的巧合，濃縮了、加速了戲劇的發展因素。戲劇中沒有巧合，很多線索無法歸結在一起。運用巧合要注意：「偶然性中包括必然性」。觀眾接受戲劇上的巧合，他們期望「巧合」，只要巧合帶來進一步的戲劇衝突，有好戲可瞧，巧合就輕而易舉的「過骨」。反之，有巧合而無戲，則觀眾就有時間去思想批評：「這太不成話了」、「太荒謬絕倫了」。

巧合要安放在戲劇關節點上，不宜隨時隨地都放巧合。情節曲折之處，也是轉捩之

點、觀眾加強注意力的地方、起眼的地方；在這些地方，巧合才發生戲劇作用。濫用巧合，不放在適當之關節處，容易突出破綻，難有「巧合」的說服力。巧合宜新鮮，款款不同。一齣戲、一套劇集的巧合要設計，不可以套用「公式」。公式的巧合，即使巧妙，也會「招式用老」，使觀眾沒有興趣再看多一次了。

巧合不可以成為基本情節的內容，作為情節發展，或衝突開端則最好。基本情節（主線情節）築於巧合之上，不會獲得觀眾讚賞的（除非是諷刺巧合的喜劇）。利用巧合解決鬥爭，也宜盡量避免。這種設計，對於觀眾來說，太簡單了。早期粵語片，警察不遲不早，最危險的關頭出現擒兇，觀眾都覺得太巧合了。導、編沒有更出色的情節來解救危機嗎？消費者希望導、編挖盡心思，搞盡腦汁。慣性巧合似未落足心思了。利用巧合描寫主角性格，也非美事。巧合這種方法沒有力量深入刻劃主角的性格，觀眾感覺是巧合的「天意」而已。

寫喜劇，巧合是便於利用的「藥引」。喜劇衝突是「出其不意，合乎情理的」衝突。「出其不意」靠巧合造成有利條件；巧合的「情理」，也產生幽默的感覺。巧合在戲劇結構中是必要的，應該十分小心應用。偶一不慎，都會弄「巧」反拙了。

伏線

另一個要討論的題目是「伏線」，伏線有幾大功用。

一、伏線是連貫整個劇（如果是劇集，則是全劇集）的針線。戲劇要有整體的觀感，伏線前後呼應，便是聯繫各部份劇情的連貫力。

二、伏線預告劇情、暗示劇情。編劇「玩弄」觀眾，使他知道背景、原因，要引他追究進展便要放出預告。作為「預告」的伏線，一定與後來相關的結果吻合，不只吻合，還技巧地吻合。這些伏線可使觀眾如夢初醒，加深他們吃驚、好奇；也無形之中，使他們不自覺地「早料此着」。觀眾有逞英雄的心態，猜透導演巧妙布局，就像猜中謎般興奮。編劇何不讓他們有猜中的「貼士」呢？伏線就是「貼士」了。

三、伏線是巧合的「道理」、「原因」。上文說過，追尋巧合的道理，實在太費力，巧合不說明又恐太唐突。唯先安排「伏筆」，觀眾便早有印象，印象加深，觀眾開始熟悉；巧合出現時，似乎是「理所當然」的了。

四、伏線是劇本淨化劑。一條起，一條收，此起彼落的伏線幫助觀眾淨化、系統化劇

情。寫文章要有章法，搓麻將也講章法，章法是步驟先後次序安排得宜。伏線幫助觀眾了解一段一段的劇情，使到劇中見章法，在錯綜複雜的人物關係及劇情中，可見段落分明，有條有理。中篇及長篇電視連續劇中，觀眾吸收人物性格、關係、劇情變化頗為吃力，以「設伏線」、「解伏線」說明以上的資料，無形中加深他們對劇的認識。對劇有認識才會追看的！那麼應如何落伏線好呢？

落伏線要不動聲色，不留斧鑿痕迹。猶如下棋，落一妙着，看似聲東，實在擊西；看似指桑，實在罵槐；看似無謂，實在大有關係。香港片《英雄本色》中，殺手在走廊先放下幾枝槍，看來沒有甚麼預謀，原來是殺手逃生時的火力。美國片《花都奇遇結良緣》中，有一段曾輕輕提及集郵，原來是把財產變成高價郵票以逃過耳目，這些都是巧妙伏線安排的例子。

要巧妙，得從「結果」上着手。編劇早預「結果」，把「結果」化成謎面，到適當時機，精心地把預謀埋伏；也有寫到細節時，發現細節可以加以發揮，順水推舟成為一條伏線的。

埋下伏線後，在觀眾未曾忘記前，要把謎底揭露出來。電影劇本中，觀眾注意力集中，歷時不長，大抵沒有忘記的可能（至多揭露時，再點明伏線，使觀眾易於明白）。電視中篇及長篇連續劇中，太長時間之後才揭露伏線，有被忘記的可能。有時重複伏線，有

時要挑起記憶，才能生效。伏線要有條理、要簡潔，不可一次多放。錯縱交集的伏線，層層糾纏，會使觀眾吃不消。

電影劇本、電視劇本都為公演而寫，以開放給普羅大眾欣賞為目標。他們教養不同，興趣有異，看戲的目的求娛樂則相同。故弄玄虛、複雜錯亂、過於平淡都是大忌。伏線最忌「神龍見首不見尾」，觀眾感覺到伏線的存在，而作者又不提出伏線的呼應，觀眾是會失望的，情緒被引發而沒有結果，必定懷恨在心。

建立路牌作指引，埋下伏線作引路，總不可亂指一通，讓人們錯入「歧途」，開他們玩笑的哩！

分場

為甚麼要分場呢？

戲劇是一種模仿，把衝突和鬥爭呈現在觀眾的眼前，不只呈現，還精簡地呈現；故此，只呈現最關鍵的情節（故事）、最能刺激觀眾的感情。一切無關的枝節，都被濃縮、刪除。

分場的分段方法：

舞臺上的戲劇，用揭幕、落幕、亮燈、暗燈（或全黑）來表示時間、地點的轉移。電影院內，銀幕上升下降只代表開場散場，影片中的時間、地點轉移用溶入溶出、切割畫面或特技切割鏡頭代表，而電視也大致與電影相同。當編劇寫一段情節時，要先選擇好這段情節在甚麼時候發生（時）、在甚麼地方發生（地）、有甚麼人參與（人）。

時分日、夜，或細緻地註明黃昏，甚至中午十一時五十分（如果有極大關鍵的話），這是時間的「時」。編劇也要注意情節相關係的時間，例如是緊接上一場的時間，或者是上一

場的翌日，又或者是上一場同一時間，或半年十年之後。銀幕及熒光幕從不中途落幕代表時間的連續及與上一場的相互關係，要觀眾知道時間的連續關係，編劇導演就要想辦法明示或暗示了。明示的方法：以明顯的文字註明如「一年後」、「一小時後」；暗示的方法：以插一段「流水落花」，或者由演員對白、行動、化裝暗裏說明；也有利用道具，例如時鐘的指示、景物的變遷來暗裏說明時光的過去，或過去了多久。

一般而言，編劇的責任是在分場的開始時，註明場與場時間的關係。至於表達方式，則應留待導演做工夫的了。

「地」指發生情節的地點。傳統上都因為地點的轉移，而「分」開「場」的，而這點普羅觀眾早已習慣。故此，為了方便了解劇情，不宜打破這個傳統。

地點分「大的」與「小的」。例如同在一房子之中，分成：在客廳、睡房、廚房等等。如果劇情分別在不同地點進行，適宜以各「小的」地點分開場面，觀眾看起來就會更加清楚。在同一場面不同時間發生不同的情節，分場時當註明時間的轉變，好待導演向觀眾說明時間的轉移，否則使觀眾一頭霧水。

一般而言，場與場之間是時間的順序，下一場接上一場之後的情節，但可以是回憶、覆述以前的情節。故此，編劇要在回憶、覆述情節時，加以註明，好使導演設計表達回憶、覆述的意思。

「人物」在該場面出現也當註明，使到製片、導演在組織拍攝時有足夠的資料，編劇須準確地報出所用的人物。特別的地方，例如不尋常的裝扮，或複雜的身份，編劇也當註明，使到導演、製片、演員易於明白所寫。例如演員假扮另一角色，或被誤會成另一身份，諸如此類。為了使工作方便，編劇需要把每場冠以順序的號碼。

在戲曲的分場中，作者都習慣給以一個「題目」。「題目」就是用最簡潔的文字寫出那一場的主題故事或主要情節。例如《帝女花》便有「庵遇」、「香夭」等等。編寫電影劇本時，給予每一大情節一個「名目」，好使有關工作人員清楚明白。大情節有了「名目」，使編者更能集中精神專寫這「題」，不致亂生枝節，這是好習慣（大情節可以是一場，也可以是多場的）。電視中篇、長篇劇分場中，這種做法，叫做「大分場」。

大分場

大分場是一個大情節的總名稱，有時可能以幾集、幾十場來訴說一個大情節。電視連續劇不宜忽視先分「大分場」，先議度好「大分場」，才作「小分場」。「大分場」也叫「斬件」，一如宰割一隻大牛，先要分開大肢體部份，才可以細膩地再分割牛脾肉、牛腩肉。電視中篇、長篇連續劇的「分場」或準確的分段方法，至為重要，因為一套中篇劇至少有

二十小時的播映時間，一套長篇劇更會多至一百小時，香港從來沒有一個編劇單人完成一套中篇、長篇連續劇的編寫，這樣「龐大」的工程，多採用「集體創作方法」。

集體創作方法

「集體創作方法」如何可以分工、合作，而使劇本獲得完整性、統一性呢？這裏先得明白「集體創作方法」的結構。

一般而言，「集體」的隊伍包括：一名劇本審閱、三至四名編劇，該劇集的監製，也是創作隊伍的一分子。這一支創作隊伍負責：

一、擬定劇集的形式。即是甚麼類型的戲劇，是古裝？時裝？改編？創作？是喜劇？悲劇？偵探劇？武俠劇？……多少集呢？

二、擬定主題。該劇集意圖說甚麼呢？想暗示給觀眾一個怎樣的訊息呢？

三、怎樣編寫這個劇集呢？這包括ⓐ劇中人物性格的設計；ⓑ劇中主要人物關係及他們關係的變化；ⓒ劇情的分段，依起、承、轉、結而決定每段大約佔多少「大分段」（大情節），最後的結局又如何？ⓓ每一大情節的細分場，每一場說甚麼？而每一集、每一節（廣告時間之前後）應寫甚麼？如何安排高潮？

成功的「集體創作」，全賴下列幾個條件：

一、全隊滿懷編寫這套劇本的興趣，並且要興趣濃厚，堅持至完成全劇為止。好些編劇不喜歡「集體」，只喜歡個人埋頭的設計及撰寫，不認為集體創作會有趣味，他們不宜參與這種工作方式，只可以編寫單元劇、劇集，或電影劇本。集體創作的成員，對別人的意見、別人的橋段，要感到濃厚的趣味。一邊聽，一邊啟發自己的聯想，依照別人的設計加以潤飾、改良、增添。故此，成員對劇本的了解力、欣賞力、聯想力；對素材的敏感度、對他人所思的容忍度都要有高水平。

二、全隊都要有「為公忘私」的心態。認為產生劇本是眾人的事，榮辱共同擁有。一隊之中，必有程度參差不同的編劇，功力深厚的，宜有形無形地協助程度膚淺的，不求個人突出，只求整個劇本突出。

三、全隊願意投入。因程度參差，個人英雄主義作祟，會使到隊員並不投入。全隊五六人，只有一兩人開腔提議劇情，其他的袖手旁觀，或甚至加入沒有建設性的批評，如此則隊伍士氣大壞，沒有可能創造出好的劇本來。各隊員投入工作，建設性地互相補漏，補充意見，互相溝通支援，才有好的集體劇本。

四、全隊應以劇本審閱為主腦。主腦宜帶動創作。未成熟的意念若提出來，有激發

其他隊員聯想的力量，對未成熟的意念容忍並加以開導及改良，集體創作才生效。取捨素材，要依照原定主題及戲劇原理來裁奪。審閱應在裁奪後對取捨的理由加以說明。作為劇本審閱，有一個非常重要的任務，就是負責統一眾位編劇的上文下理、角色性格、語氣用詞，使整套劇看上來猶如一人執筆，有統一性，有完整性。這件工作並不簡單，有賴各編劇對原來構思的認識程度、他們互相切磋的努力。小隊中的編劇，不只重複檢查自己負責的劇本，也應該觀看其他編劇的劇本，參考同組隊員的寫法，依據原定，或「龍頭」編劇的設計而發展（「龍頭」編劇是該組最資深的編劇，常被派為寫第一輪劇本的人）。

執筆時，一定會加上相當多「即時」的筆觸，這些小節，都非在討論小分場時想得到的。加了這些小節，豐富了劇本的內容，又不妨礙主線的發展，是可以接受的。但要向審閱交代，也應向隊友交代，好使他們「捉」住這些小節，日後成為伏線或呼應。

集體創作之中，劇本審閱和隊員要安排足夠的素材，安排豐富而劇味濃郁的素材並非容易之事，構思電視劇情之法，總有幾條驗方。

構思劇情方法

寫人物性格反應法

古語有云：「患難見真情」，當一宗情節發生之後，有關係的人物自然會有所反應。這是考驗角色間關係、感情的最佳時刻。編劇應捉牢這個機會，思索角色周圍的人，看他們會有怎樣的反應，然後寫這些反應。

透過這些人物對遇事主角的感情表達，即可加深觀眾對他們關係的認識，也可加深對主角性格的描寫。這些描寫，都是電視觀眾喜愛看的。連續劇常犯的毛病是「粗枝大葉」，不深刻描寫有關角色的反應，只求繼續發展橋段，此所謂要「去橋快」，實在是「捉了鹿不懂脫角」。

寫事件的影響

一個「衝擊」之後，必定帶來不少「影響」。「影響」改變了角色的性格，也改變了角色

之間的關係，又伏下下一個情節、下一個衝擊的開端。編劇思考「衝擊」產生的各方面反應，寫這些反應造成的餘波，電視連續劇中，觀眾比較有耐性欣賞「餘波」。「餘波」不斷激起小高潮、小衝突，「捉」住這些反應、衝擊的影響，情節便變得充實，多姿多采了。

寫感情的變化

電視連續劇不能單表現劇情。劇情是事實，冷冰冰的，寫感情才有溫暖感。寫劇情發展，一場場都是交代說明「始末詳情」的戲，觀眾只吸收「事實」，沒法產生共鳴，在述事中應夾雜主角們的感情。

主角是人，活生生的人，必有人倫關係與感情，衝擊之前、之中、之後，（君臣）父子、兄弟、夫妻、朋友之間的感情如何引發出來呢？這是大造文章的時候，可選最與主題發生關係的感情加以描繪。這些場面，適當的夾於述事之中，增加整劇的「溫暖感」，增加觀眾的興趣。

寫支線的「頭」，寫支線的「尾」

凡「支線」必與主線有關，不可喧賓奪主。有關者，即足以影響主線、反映主線、襯

托主線也。電視連續劇不可能沒有「支線」，這都是所謂「插科打諢」之來源，也是「旁敲側擊」的寫法。

支線順情流入主體劇情之中，有「起」也應有「終」，大段落之中，應兼顧安排順勢而產生的支線，也順勢把前面應「收」的支線作一完結。「順勢」兩字最重要，一株大樹所生的旁枝是有自然的姿勢，總不會無端橫空架出橫枝；安排支線，也需如此，要在劇情發展之中，有意無意、不着痕迹的加入支線，讓它「完成任務」後，便「了結」它。故此，支線不宜同時過多，不要複雜，也不要盤根縱錯、蔓生外枝，好使觀眾容易明白來龍去脈。支線無作用，配角一無作用，宜順勢終止，不可使頭緒紛亂的呀！

小分場

小分場又寫甚麼呢？大分場是以「劇情」為分段；小分場以「地點」為分場。小分場應寫發生於該特定地點的戲劇動作，包括語言（對白）。寫戲劇動作，就是寫角色做甚麼？

形象化

先向大家介紹一個名詞，英文叫 Visualization，中文譯為「形象化」。熟悉所有角色後（知道何人飾演，及取得各類主景設計圖樣，可以幫腦海中「人物」、「布景」形像顯示能力），編劇的腦海便是該戲劇的「第一舞臺」。編劇應該培養有一種「內視」、「內聽」的專業能力。「內視」者，編劇的腦海中布置了劇本中的場景，讓劇中角色在這場布景中活動。思考電影劇本的時候，腦海便是銀幕，一個鏡頭一個鏡頭的出現情節、對白，編劇不單可以「見」到角色的動作、鏡頭的運用，也可以聽到角色的對白（如果知道誰主演而又熟悉他聲音的話）；腦海之中可以「看見」同場的一千角色，先出場，後入場的，也很清楚的「聽見」對白，這並不是甚麼「奇異功能」，編劇（或導演）確有這種能力。有了這種能

力，寫一場戲便不怕有「失」了。甚麼是「有失」呢？譬如寫得頭昏腦脹，會忘記在場還有其他角色，白白的要他（們）出場，卻失去他（們）出場產生的作用。又或者顧全小範圍之內的事，整座布景其他的空間都廢置了，失去了作用。

編劇能夠「內視」、「內聽」，腦海中有建立「第一舞臺」的能力，依照「此情此境」，用筆「記錄」「內視」「內聽」，便是劇本了。只要腦海中換了各人所據的位置，另一組戲及鏡頭又會重新出現，依此又可以修改劇本了。

要擁有這種「形象化」能力，須下「死功夫」。最初編劇閣上眼睛，試圖構思一堂布景：譬如說經常到的一所餐廳，看看腦海中能否呈現這餐廳的全貌，然後進一步，用主觀的角度「周遊」這餐廳一次。編劇經常處身這個「場地」，容易「內視」到這餐廳的情況，在腦海中重現他曾看過的景象。編劇可試圖把一個熟悉的朋友「放進」這餐廳，讓他坐着喝咖啡，或走動或呆坐。如果實驗成功，「內視」能力便慢慢培養出來。

再次設想一所未見過的餐廳，一切布景陳設都由編劇心生，又設計一個不認識的人在此，或動或靜。如果該「人」可在「景」中活動，又成功了八分了。再想像熟朋友的聲音，或熟演員在腦海中朗誦一段文字的聲音，如果這聲音「出來」了，一門專業的謀生技能就這樣大功告成。他日一有構思，第一時間之內，景、人都馬上走入「腦海」的「第一舞臺」之中。

編劇也要粗略地認識鏡頭的運用，大致知道導演分鏡頭的基本方法（可從觀察或書本中尋找），這樣可幫助他的「內視」能力。因為寫電視、電影劇本，都是以一個接一個鏡頭作為描寫次序，尤其描述戲劇動作時。

該場最重要的情節

除了交代時間的過去、在何地點，或交代特別的說明，如夢境、回憶的「場面」外，應寫該場最重要情節。每一場存在都有一個「任務」，即這一場究竟主要目的是說甚麼。目的要清楚交代，編劇設立每場戲先要自己明白這場的目的。有時，一場之中存有的目的多於一個，編劇表達時便要層次分明。電視劇要淺白，太多層次反而不美，不如另立一場再加說明。最重要的「目的」一定是「落墨」最多的地方，其他的地方只是襯托而已。

說明技巧

劇本之不同小說，在於它不能直接用文字與讀者（觀眾）溝通。一本小說，可以用萬餘字描寫一座建築物，使讀者腦海中產生這座建築物的外形、陳設、氣派等等。而在電影電視中，觀眾則是實實在在看到這建築物的外形、陳設、氣派。前者需花讀者很多閱讀時間；後者以幾組鏡頭作描寫，只花觀眾一分鐘的時間而已。

寫小說，作家可以暫停故事的進展，加入作者的評述；或者利用故事中人物表達他們對事情的感想、估計或評價。一切的手段，都非常合情合理，不至生硬難於接受。惟電影電視，編劇不可能站出來在熒光幕前剖白，而劇中人，也難以常用「心聲」、自言自語作解說。觀眾需要編劇告訴他們更多資料，編劇也需要觀眾知道他們必須知道的資料，故此下筆時，須要技巧地寫「非敘述」、「非描寫」、「非評論」、「非說明」的敘述、描寫、評論以及說明。這句話不是很矛盾嗎？

編劇應該知道：如何通過間接的、暗喻的、對比的、反射的、烘襯的方式，交代上述的敘述、描寫、評論及說明。

觀眾第一次見到戲中主景（一座建築物）時，感到有點陌生，編劇可運用技巧，讓觀眾認識這座建築物。例如描寫一件事情在該建築物發生：一隻狗從廚房偷了一塊骨頭，僕人追打這小狗，小狗亡命而走，在建築物內四竄，穿房入舍。僕人愈追愈狠，宜得殺了此狗。最後小狗走入後山叢林中失卻影蹤。

這段文字是①戲劇的動作，不是硬生生的敘述；②衝突，僕人與狗的鬥爭，不致平淡；③間接的描述，觀眾隨着追狗的劇情，看到了大部份建築物的內容，有了印象，編劇利用技巧介紹這個場景；④不刻意的描寫：寫了狠心的僕人一「筆」，給觀眾「介紹」了他主要的及與後來劇本發生關係的性格（下文一定要呼應、連貫，才有意思）；⑤伏下屋後

有一處叢林，劇情需要時可利用建築物與叢林的地理關係再作鋪展。

透過幾十行文字，化成幾百呎菲林，作三分鐘電視播出時間，就可以知道、感覺上述五點資料。這就是編電視電影劇的技巧，一「舉」要「多」得的技巧。

初當編劇的人，都易犯上用角色的對白來敘述、描寫、評論或說明解釋劇本的毛病。這是頗拙劣的方法。一遇到敘述、描寫、評論、說明及解釋時，第一個觀念即刪除以「對白」來完成這個任務；強迫自己不用對白，只可以用「畫面」，腦海中即可以出現一千零一種方法。試比較哪一種「畫面」說故事的方法最濃縮，最一「舉」多「得」，便利用這方法來「寫」此段劇情。要腦海出現「畫面」，可多參考連環圖。連環圖是用「畫面」說故事的。當然，多看電影——畫面描繪力豐富的電影，也是很好的「教材」。

分場的格式

寫分場基本上是沒有任何固定格式的，傳統為了方便製片工作，一場之開始是：

第（幾）場

時：日或夜或特定時間。

人：此場的人物，或加上特別的註明。

景：所發生的地點，或特別強調的地方。然後是內文。

寫動作，傳統上都用括號（）代表；寫對白，都先冠以該人物的簡稱，如「某某：」（加上冒號）。須統一劇內人物的簡稱，主角叫「陳有才」，先統一用「才」字代表。不宜一時用「陳」，一時用「才」，又一時用他的身份「大哥」。看劇本的人，會被弄糊塗的。

對白的語氣態度亦應作少許說明，如：「才（激動地說）：你太令我失望了。」怎樣激動留給導演詮釋，編劇只要註明他所寫的意圖便可。

傳統上，劇本以一系列動作，或一系列對白為一整體。寫完一系列動作，或一系列對白時，可以另行再寫，不似文章分段的格式。電影電視都用畫面表達，故此，一系列動作、對白，都宜以編劇「主觀的」「分鏡頭」來寫。

不過，這是編劇腦海中的「分鏡頭」而已，只供閱稿人的理解，並非導演最後的拍攝「分鏡頭」劇本。導演應有自己對劇本的了解，重新組織「分鏡頭」。是故，劇本中的一切敘述、描寫、評論、說明、解釋，都習慣盡在「不言」中，不必再花筆墨下註腳了。

集體創作須知

集體創作連續劇的籌備過程中，有幾款作為各編劇、各導演溝通、統一的文件，必要提早準備。

一、整劇的大綱：ⓐ主題；ⓑ故事總綱領，即劇集開首至結尾的故事梗概；ⓒ起、承、轉、結的各關鍵處（應從主角的遭遇處着手。旁枝可以減除，作用就是使工作人員略知導、編的總意）。

二、詳細的人物性格描寫：愈詳細的人物性格描寫愈好（在「人物」一章中已介紹做法了）。敲定角色的演員後，導演會先拍造型照。編劇可提供他們腦海中的角色扮相、特徵、特點以供參考，也需把確定的造型，存入腦海之中。

三、角色稱呼表：角色與角色互相有稱呼，依倫理關係有身份的稱呼，宜先做角色稱呼表格，以便統一稱謂。

四、角色簡稱表：這是為寫劇本時求統一的人物代名詞。上文已述作用。

五、主景表及設計圖樣：編劇設計了故事之後，根據構思做布景或找尋合適的外景場

地。宜加入編劇的構思設計，也得看清楚最後敲定的圖樣、平面設計、立體透視圖。此種圖樣幫助編劇「第一舞臺」的「內視」印象。為了有效地運用資源，電視劇多重複在幾個大主景之內拍攝，編劇知道這個限制，不必分散劇情發生的場地。編劇熟悉幾個主景，對描述角色的動作有很大的幫助。

六、新加入的開場景、新加入的閒角人物、新加入的小道具、新加入的小線索通知表。同隊每一個編劇，都可能在負責撰寫的劇本中加入新場次、閒角、小道具、小線索。應由專人統一資料，盡快通知小組每一成員，好作呼應。避免各寫各的不統一，互相矛盾。

七、武俠劇集要有「武功層次」總表。表內列明各武林中人的「武功層次」。明顯的有比較，也有發展。第一層高手遇上第八層低手，輕而易舉得勝；同級高手，勢均力敵才可以大戰三百回合。法力魔怪片同屬此例。

分場須注意的地方

上文說過分場的作用，是用事件發生的地點、時間來分開段落。分場時要注意：

背景、原因、時間

常要記住，觀眾是「第一次」認識劇情的。他們不是導演、編劇腦海中的細胞，他們絕對不知道導／編會怎樣想，也不知道他們在故事之前，設立甚麼背景。是故，編劇應「提示」觀眾，他要寫下故事的前設、背景和一切觀眾應該知道的資料。尤其在戲劇開場前的背景資料。

在開場時用簡短的文字，利用字幕向觀眾作小小的說明，是表達手法的其中一種。利用字幕說明背景有利有弊。好處是很迅速明確的交代「前因」。例如故事發生在甚麼年代，這個年代有甚麼特點，使到戲的發展有必然性的背景。寫明朝錦衣衛橫行、忠臣被誅，《龍門客棧》用字幕介紹給觀眾，觀眾不懂明朝歷史，也知道錦衣衛即是朝廷奸臣收養的殺手，橫行肆虐，專殺忠良。忠奸之勢馬上分明，戲劇壓力也馬上傳播。壞處是文字在

銀幕或熒幕上產生的傳播力不可信賴，尤其在電視的熒幕上。假如觀看的人不懂得文字，是文盲，或者閱讀能力不高，字幕便白費了。或者問，現今社會還有文盲嗎？普羅大眾中，文盲仍然存在，電視觀眾層面太大，免不了會有文字程度不高的人。故此，我認為熒幕上用文字表達的意念愈少愈好。關鍵的資料，絕不宜用文字表達，部份觀眾錯過了文字說明，便很難了解下文的了。

捨棄不用文字，用甚麼表達呢？最佳的表達方式，還是畫面。畫面是戲劇動作和對白。

舞臺上常應用角色的獨白來介紹背景。傳統的舞臺演出，角色第一次出場之際，跑到臺前向觀眾「自報身份」、「自報背景」。觀眾第一次見到角色時，是陌生的（即使老觀眾可能從扮相、服裝、面譜中認識身份背景，仍要兼顧新來的、缺乏看戲經驗的觀眾），一番簡短的「自報」，就使觀眾獲得看下文的資料。《西廂記》中，紅娘一出場，先介紹自己丫環身份，她和小姐鶯鶯的關係，也說明了處身在白馬寺，來此寺的原因，更介紹了主家婆守舊固執的性格。西洋戲劇中，經常有「介紹人」在開場前走到臺上，他並不是「劇中人」，他只是導演、編劇的「代言人」。「介紹人」把該劇的前因、角色性格、角色關係都一一介紹，有時還加上作者一兩句的評論與感嘆，引領觀眾進入舞臺，欣賞及後劇情的發展。每幕開場時，「介紹人」也負起說明這一場背景的責任，引導觀眾「連接」上場和這場

的思想，或者給觀眾該場劇情的一些「心理準備」。

電影電視，絕少利用獨白和「介紹人」的方式來表達前因，編劇要運用技巧來表達這些資料。這些技巧沒有規格，可說任由發揮。經常採用的方式，是利用「序場」來說明背景。「序場」也是戲，把要交代的事，通過戲劇方式用畫面說給觀眾知道。「序場」的戲貴乎簡單，在短短的幾分鐘內就把「前因」說過了。如果能夠「一物多用」，既交代故事來源，又交代時代背景、戲劇形式、主要人物和他們的關係，是最濃縮而簡潔的「序場」。

可是短短的「序場」並不能交代太多資料，編劇只可以利用「序場」交代最重要的資料、最關鍵的資料，也是引起其後故事發生的主因，可能是該劇最大的懸念。美國片《回到未來》中，編劇在「序場」中介紹科學化的餵狗儀器，使觀眾感覺到儀器的主人是個古怪奇特的科學家，感覺到往下的戲含幽默諧趣、帶浪漫的設計（不受拘束），後來的「時光變流儀」才有可信性。觀眾對「時光變流儀」引申的「邏輯」接受了，劇情始有趣味。否則，這種「科幻片」必定處處犯駁！

電影序場多用作放映「工作人員名單」（導演、製片、出品人）。電視劇集沒有「序場」，劇集開場時，已經是「正場」。主角出場要精心設計，除了用一段劇情說明他的性格外，並兼顧他與其他主要角色的關係、劇情背景和故事關鍵的說明。中篇劇《上海灘》許文強出場時，正值五四運動，學生上街示威，與軍警衝突，觀眾知道他處身的年代，他性

格正直熱情不懼權勢。電視劇《射鵰英雄傳》開場，正值北宋末年，胡人入侵。郭家與楊家指腹為婚，提示了亂世的年代，兩個未來主人翁的關係，忠臣之後，國破家亡的大時代會有一番傳奇的遭遇。

編劇可以利用半集，甚至一集的篇幅，把「前因」、「關係」、「性格」、「風格」等等向觀眾交代清楚，原則是要簡潔清楚。用平鋪直述的手法（賦）難簡潔，多用對比、烘襯（比）及暗示（興）的手法為佳。

分段落

一件劇情，由始至終，無論在多個場地發生，或經歷多長時間，算是一個大段落。寫一個大段落要一氣呵成。一「因」牽着一「果」或多「果」，再牽着再引起的「因」產生的「果」，有條有理，有迹可尋，有路可歸，時空的邏輯、先後的次序要排列得明確。或問，好些電影劇情都是時空交錯，反次序而排列，或用回憶鏡頭，或用幻想場面，是否不好？對初學編劇的人，未學行，切勿學走，還是依序順寫的好。觀眾看得明白至為重要。每一個大段落結束，都帶出另一個大段落；前一段落的「果」，是後一段落的「因」，互相扣緊，互相瓜葛相連的。要連貫得好，要像解了一個「謎」，又來一個新的「謎」；觀眾知道多些答案，好滿足好奇心，卻被另一個更有趣的懸念吸引，要再解另一個「謎」，直至看

完「大結局」，才釋放了這個被編劇懸念吊着的心和被編劇玩弄的情緒。

故此，新段落開始時，須提示觀眾，須給予他們足夠的資料、足夠的疑點，引誘他們看下去。

小段落是在一個地點及一段不長時間內發生的事情，也可能是數個地點、一段或多段時間發生的事情。小段落發生的劇情只是一件事件，單獨的事件，大段落是整個原因至結束，小段落是其中一件事罷了。

如果用「武松」的劇情來舉例：整齣戲由武松在景陽崗遇虎起至殺潘金蓮報仇是全劇故事。大段落分成：①打虎②遇兄③勾叔④殺夫⑤報仇；小段落分成①打虎中ⓐ景陽崗虎患，店小二賣酒有條件，三碗不過崗ⓑ武松喝醉貿然上崗ⓒ武松遇虎，打死老虎（三個小段落）；分場是：第一場在市集，群眾懼虎，風聲鶴唳；第二場緊接上場時間的黃昏酒家內，武松要喝酒，被小二警告。

把戲劇發展詳細分析，就很容易把「場」（即地點、時間）分別出來。寫內容時也易於掌握了。

分場要注意地點、時間轉移的邏輯。凡由一地點轉到另一地點，必定有原因。沒有原因，為甚麼不在同一地點繼續完成呢？勿以為場數多，節奏便會快，這是錯覺。節奏快慢與劇情的內容多寡有關係，與分場多少沒有關係。一場戲，即同一地點，或同一時間可以

發生很多內容。反之，變換很多地點、時間，而沒有充足的事件，或事件兜轉不前，節奏也是極慢的。有一條備用的定律可以參考。T=M/V（密度的物理定律：D=M/V），T是節奏，M是內容，V是時間。在一個特定的時間內，發生的內容愈多，節奏也會愈快，戲的「密度」也愈濃縮。

寫一場戲，要「有話則長，無話則短」。主力戲要想通想透，不放過任何一些小節、一些感情，盡量寫得細密，「戲味」才會出來。反之，一場交代少許劇情的因由，交代沒有關鍵性的因果，沒有感情的描述，則可短則盡短。分輕重的寫場面，至為重要。

Georges Polti在二十世紀三十年代，把戲劇曾應用過的三十六條「大橋」歸納起來，寫了一本名為：《The Thirty-Six Dramatic Situations》的書，現在撮要給大家參考。看到每一個戲劇處境時，最佳方法是加以細想，想想這個戲劇處境曾見過嗎？能有例子可以配上的嗎？加以思想之後，認識必定會加深的了。

三十六戲劇處境

1. Supplication（懇求）
   角色：迫害者
   被迫害者
   裁判者，但他的裁判受人懷疑
2. Deliverance（拯救）
   角色：不幸者
   威迫者
   拯求者
3. Crime pursued by Vengeance（服仇）
   角色：服仇者
   犯罪者

4. Vengeance taken for kindred upon kindred（內親服仇）
角色：報仇的內親
犯罪的內親
受害者值得紀念的東西
內親間的親屬
5. Pursuit（追蹤）
角色：懲罰
逃亡者
6. Disaster（災難）
角色：失勢的力量
勝利的敵人
傳訊者
7. Falling prey to cruelty or misfortune（不幸的受害者）
角色：不幸者
迫害者
災難

8. Revolt（反叛）
角色：暴君
謀反者
9. Daring enterprise（創業）
角色：勇敢的領導人
目標
困難
10. Abduction（誘拐）
角色：誘拐者
被誘拐者
監護者
11. Enigma（迷惑）
角色：追查者
不明真相者
迷惑的問題

12. Obtaining（爭持）
角色：懇求者
不肯妥協者
裁仲人
對立者
13. Enmity of kinsman（內哄）
角色：不良的親屬
被親人憎恨，或非常憎恨親人的人
14. Rivalry of kinsman（骨肉相爭）
角色：得意的親人
失意的親人
相爭的目標
15. Murderous adultery（致命的姦情）
角色：通姦者
被出賣的配偶

16. Madness（瘋狂）
角色：狂人
被害者
17. Fatal imprudence（致命的不守本份）
角色：不守本份者
受害者
因而受損的物件
18. Involuntary crimes of love（為愛而犯罪）
角色：愛人者
揭發事件者
19. Slaying of a Kinsman unrecognized（誤殺至親）
角色：殺人者
被誤殺的至親
20. Self-sacrificing for an ideal（為理想而犧牲）
角色：英雄
所為的理想
犧牲的人或事物

21. Self-sacrifice for kindred（為親屬而犧牲）
角色：英雄
親人
犧牲的人或事物
22. All sacrificed for a passion（為迷戀而犧牲）
角色：熱愛者
被迷戀的對象
犧牲的人或事物
23. Necessity of sacrificing loved one（為必要而犧牲所愛）
角色：英雄
所愛的受害者
犧牲的必要
24. Rivalry of superior and inferior（上司與下屬的鬥爭）
角色：上司
鬥爭的目標

25. Adultery（通姦）
角色：受騙的丈夫或妻子
通姦者
26. Crime of love（亂倫）
角色：愛人者
被愛者
27. Discovery of the dishonor of a loved one（發現不貞）
角色：發現不貞者
不忠貞者
28. Obstacles to love（受阻撓的愛情）
角色：相愛者
阻撓相愛的人物、情況
29. An enemy loved（愛上敵人）
角色：被愛的敵人
愛敵人的情人
敵人

30. Conflict with a hod（人神的鬥爭）
角色：人
神
31. Ambition（野心）
角色：野心者
引起野心的東西
阻撓的困境
32. Mistaken jealousy（誤會的妒心）
角色：妒忌者
所妒忌者
假想敵
引致誤會的因由
33. Erroneous judgment（冤獄）
角色：錯誤判斷者
受害人
錯誤的因由

真正的罪人

34. Remorse（慚悔）

角色：犯罪者

受害人

審問者

35. Recovery of a lost one（尋找遺失的東西）

角色：找尋者

被尋到的東西或人物

36. Loss of loved one（親人被害）

角色：被殺的親屬

目擊受害的親人

殺人者

第五章・戲劇語言

對白原則

電影發展成有聲片後，聲音（包括音樂、效果、對白）便大大影響了這個媒界。電影電視劇本上的對白，成為劇本主要材料之一。

寫對白並不容易、簡單，寫得好，要下很大的功夫。現介紹寫電影電視劇本對白的幾個原則：

語求肖似

每個人說話都有其個人的特色，生活上多加觀察，大家可以體會得到。戲劇人物性格鮮明，說話應有鮮明的特色。試看，不同年齡、不同身份、不同出身、不同愛好的人，都有他們各自的思想、性格、品質、風貌。設計角色說話時，必先再三認識「他」的身份、性格、特點。年紀大的，說話老成點吧；「他」身為一家之主，說話嚴肅一點吧；「他」出身書香世代，說話文雅一點吧；「他」愛好掙面子，說話得體一點吧！我們還要注意「他」處於甚麼時代，在民初、在現代、在古代；老成、嚴肅、文雅、得體都有各時代不

同的表達詞彙、不同的說話方式。

說話要看對象。「他」對後輩的說話，往往以長輩的語調作教訓；對方是平輩的時候，話也會減去直接教訓的態度，以規勸的方式進行了。如果對方是「他」的長輩，同一意思的說話，會變得謙卑有禮，可能更加間接的規勸，十分含蓄的進諫了。同一件事，同一番說話，不同的對象，便大大的不同。

說話也看處境。說話的環境影響一切，公堂上、法庭上的說話，影響對原告被告的裁判，說話態度是謹慎而理智的。只有「他」們兩人共處一室，沒有其他人在場時，私話與公堂上的話便截然不同了。同一意思，在不同處境，有不同的說法。

說話看時機，「他」處於急不容緩、千鈞一髮的時候，在發出最緊急的要求時與勝券在握、滋油淡定、十拿九穩時，怎可能相同呢？說話也看事態，「他」處於危急存亡、事情發展對「他」極之不利的時候，說話自然緊急、迫切。「他」處於有利地位、事情人急「他」不急，語態當會悠閒。談一宗公事，說事實的會多、談情說愛、說感情的話居多了。

故此，落筆寫對白時，要仔細留心各種情況：時代、身份、性格、對象、處境、時機、事態。

沒有人聽過古代人物的對話，古代人怎樣組織說話從何而知呢？錄音機只發明了幾十

年，古人對話的方式，只可以從古籍中獲得資料。一般而言，寫古裝的話要注意：長幼尊卑的身份，這是古裝劇對白一大特點。古代重男輕女，重文輕武，重老輕幼，尊君輕民，都是觀眾習慣了的情況，編劇要留意及遵守。古裝劇也注意古代說話的修辭及稱呼。同一種事物稱謂，古代與現代大大不同，現代人可能以外來語「拜拜」表示再見，古代人絕不會說「拜拜」，「再見」也似乎太現代化了，可能說聲「請」。現代人稱「爹哋」、「媽咪」，古代可能稱「爹」、「娘」。凡此種種，都應多參考古代小說、武俠小說以吸收寫古裝劇的詞彙。

寫現代時裝劇應該從生活中吸收對白的時代感資料。日常生活，要留心各種不同年紀、身份、教養、階級的人，他們有組成說話的不同語法。年紀老的，所用詞彙與青年已不相同了。年老的可能仍然稱警察為「綠衣」、郵政局為「書信館」，他們說話中要分長幼尊卑，界限分明；年輕的，已不計較老嫩尊卑輩份的客套語了。

同一時代的人，也因長年居住的地方，接受不同文化而產生不同語法和詞彙。例如在香港長大的人，與在大陸長大的人，對於某些事物稱謂、某些語法的運用，均大大不相同。即使同樣香港長大，也因階級不同而說不同語法和詞彙。世家子弟與市井之徒，說話怎可以一樣呢？世家子弟多用有關係連接的說法；市井之徒，多用簡單直接的說法。而受洋文化教育有點藝術修養的人，說話喜歡含蓄，帶點幽默感，一句話可能有多層意思，

「嗒」落才發覺。手作仔、勞工階層，說話總是直接簡單，遇上複雜感情，或千頭萬緒的道理時，他們的語言變成不敷應用，拙於表達。

再者，現代各行各業都有慣用語。警察之間互相交談，公事上有不同的代名詞；商人之間談生意，有行業的慣用語；黑社會裏人物之間交談，用很多「切口」（暗語），三教九流之中，暗語更多。編劇寫到各種人物、各種階層人物時，要親身觀察，深入認識他們，才可以寫出肖似他們的對白。

留心聆聽各類人物組織說話的方法；慣用的詞彙、稱呼，表達的範圍、對象；抽取特點，從語言中才能恰如其份的刻劃到人物的身份、教養和性格。

話中有劇

生活中所說的話、所聽的話實在很雜亂，戲劇中的對話不能雜亂。戲劇是濃縮的藝術嘛。

戲劇中的對話主要有兩大功能：描寫人物性格，推動劇情發展。根據兩大功能檢查所寫的對白，既可描劃性格，亦可推動劇情，有「一石二鳥」的作用。只能滿足其中一項功能，亦起了對白的作用；反之，若對白中沒有上述功能，便大可以刪除了。

人物性格之間產生矛盾，造成衝突之後，劇情便順利發生。劇情發生之同時，直接、

間接參與劇情的人物會有「反應」。這「反應」就訴之於戲劇動作和語言了。故此，「活」的對白、富戲劇性的對白都是從戲劇衝突中迸發出來，是從人物心理抒發出來的。有此情，有此境，才有此「話」，有此「話」，就有此「答」。對答、說話、爭辯、解釋、調協、說明、責備等等語態，需帶動劇情，把劇力（衝突）發展下去才算是戲劇的語言。

茫茫頭緒，四處找尋寫甚麼對白，是捨本逐末的辦法。解決劇情應如何進展，如何使劇力上升，再契合人物性格，對白便油然而生。不必搜索枯腸始可寫好對白。

語貴精煉

戲劇語言是表達人物性格的一種方法，觀眾從語言中感染人物的性格。

編劇如何利用這個方法呢？這是思考及組織說話的問題。

上文所說，對白要視所講人身份、教養、階層等等而定。地位高、教養好、階級尊貴的角色懂得運用詞彙、組織語法，把複雜的內容簡潔化、精煉化、含蓄化。然則地位、階級、教養較次的人物語言難於簡潔化、精煉化、含蓄化嗎？又簡潔、精煉、含蓄的對白有甚麼價值呢？

了解這問題，首先要明白戲劇語言簡潔化、精煉化、含蓄化是甚麼？

對比日常生活的語言，生活中的語言是絕不簡潔、精煉的（也許有時會含蓄）。戲劇把

時間、空間都壓縮了，只讓觀眾看最有戲劇性的部份，也是最有趣的部份，故此，連帶戲劇語言必須是「必定有存在原因」才存在的。這就是簡潔化了。

同一組或同一句說話，有不同的表達方式；相等於同一件事情，都有不同的表現方式，編劇要選擇最有劇力、最少誤會、最易引人注意含最豐富感情的方式來說話。

至於說話精煉，有以下幾個原則：

一、簡潔：簡潔是不囉嗦，不冗長，要說的話不兜圈子（描寫肖似囉嗦的性格時，或許會囉嗦）。落筆寫時，心理已有這個簡潔的準則，寫來就會簡潔很多。一般而言，編劇未想透該場的劇情，未深入認識所寫的角色，才會囉囉嗦嗦讓角色說一輪不關重要的話，這反映出作者本人未決定怎樣寫的心理狀態。

日常生活中，好些話都不能準確地表達意思。因為不準確，於是用上很多句子、詞彙來補充說明。劇本的對白要一針見血、「到肉」，下筆時，對於要表達的意思，宜反覆試想多遍。比較用怎樣的說法是最準確的意思，同時又符合人物性格、關係、處境、事態，一如作詩的人，推敲所用的文字一般。最準確的說話，一定是簡潔而有力的。

運用準確的說話，要注意選用最合適的動詞。說話和文字之中，動詞是一句話中最中心的詞語。閱讀文章須留心文字的運用，着眼點在動詞。記取作家精警的動詞，對劇本語言有莫大的幫助。平日生活多觀察，也非常重要。各階層都有各類不同的詞彙，有各類不

同的動詞。吸收這些材料，對寫作極之有益的。

編劇不同寫文章，對於太過冗長的形容詞要考慮才可入稿。不適當採用形容詞使到對白生硬，不似日常的說話，失去生活化的特質。

二、「戲眼」：所謂「戲眼」是舞臺劇中的用詞，與英文的Punch line有點相似。「戲眼」是富有哲理性、激發性的一句話。這種話在合適的人物口中、合適場合之下，說出來猶如畫龍點睛、一語中的。觀眾被這句話擊中「要害」，登時產生共鳴，繼而發出欣賞。「戲眼」是必要的，是編劇精心安排的傑作。挑動感情、煽動情緒之後，利用高度濃縮、刻意雕琢的一兩句話，把作者的思想，透過劇中人語言表達出來。

上文說過，觀眾看戲，並不是看議論文，也不是研究哲理，他們是為求娛樂而看電視、電影的。記着這動機，無論如何不要讓角色長篇大論的發表哲理，而哲理性的話、共鳴性重的話，得待觀眾進入狀態後，才銳意一「擊」。一「擊」之後，切勿畫蛇添足，妄加補充。觀眾在極度精神集中之下，百分之一百懂得作者弦內、弦外之音。

三、條理：文章要有條理，對白亦需要條理分明。編劇須懂得「複雜問題簡單化」、「簡單問題複雜化」的運用。電影劇情最宜直接及簡單化。九十分鐘裏，觀眾的理解力、分析力不能接受線路縱橫、過度複雜的劇情及語言的，而且他們也缺乏時間細味消化。電影電視劇情都是「順流而下」的，觀眾看了畫面，懂或不懂，畫面瞬即過去；不似書籍文

章，不明處可以翻看前頁，或咬文嚼字或覆卷細思（看錄影帶、雷射碟雖可以翻卷覆看，但一般觀眾不會如此做）。故此，電影編劇要懂「複雜事情簡單化」的技巧，把對白簡單化。最佳方法是削去枝葉，把「線」拉直。

然而，沒有枝葉、沒有曲折必枯燥無味，編劇也要識「簡單問題複雜化」。

或會問，這不是矛盾得很？讓我介紹這個問題的中心點吧！

無論「簡單化」、「複雜化」都照應着條理來說。先要看準條理，才決定怎樣「化」。看條理要抓重點，重點之外，要簡單化時就簡化；重點枝節，要複雜化時就要細意描繪刻劃，與寫對白精煉原理也是同一原則。

重點的對白，不妨加以繪形繪聲，強調渲染誇張。閒話可刪則刪、可短則短，不說也無妨。是故，戲劇語言有「虛」有「實」，有直接有間接，有花巧有平實。矛盾是可以統一的，只在乎是「要言」或「閒言」。

含蓄

含蓄是精煉的深一層、縱一面的發展，是戲劇語言的一種技巧。一如劇情的鋪排，對白貴乎有「弦外之音」，貴乎「不一覽無遺」，貴乎「曲徑通幽」，貴乎「似隱似現」。

含蓄的語言，也來自生活。與人交談，句句平鋪直說，太乏味了。文字與語言有一種

魅力，讀者觀眾可由一言一語中「心領神會」內在的意思。

觀眾融入劇中，認同劇中角色性格時，他們此時的思想，便會與劇中角色一般。觀眾設身處地，幻想自己就是劇中人，在此情此境中了解劇情，感受情感，處於「入戲」的狀態下。而這時，含蓄的對白會發生奧妙效用。

潛臺詞

編劇加諸角色心底裏的說話（又稱潛臺詞），觀眾自自然然的「領會」到，即使表面一句話，內藏不同的意思，觀眾是決不會誤會、決不會誤解的。他們不需要細加分析、一番思考才能領悟，因為含蓄不過是技巧，含蓄並非「混淆」。

觀眾欣賞含蓄的對白，因為這個「謎語」的答案，早有前因相連，早有情緒聯繫。甚至在某些情況下，角色的表情、眼神、動作、輕微反應，都可使觀眾「心領神會」，完全明白角色要說的話、心想的話。這種沒有聲音的話，比有聲音的說話更有力量，更具吸引。含蓄的「沒有說話的說話」，使劇情更加增強。

「潛臺詞」有加強戲劇力量的作用，往往也產生於緊張激烈的戲劇衝突中。戲劇性最濃時，例如雙方針鋒相對的對話，編劇宜細加思考，不要說得直率，毫無隱藏，要有技巧地表現曲折、含蓄，好好用潛臺詞。請記着，劇本產生濃厚戲劇性的地方，最容易產生潛臺

詞。同理，潛臺詞宜在戲劇性最濃的地方出現，效果事半功倍。

廣義地說：潛臺詞有幾個不同的表現方法。

比喻

合適的比喻，能夠令情況和事態更明白清楚，巧妙地、深刻地表達出要說的話。

有一段古劇說蔡伯喈中了狀元，被迫與姓牛的貴族小姐成婚。蔡伯喈懷念糟糠之妻，又懼於環境，難於直說。

這場戲中，就用「比喻」之法，寫蔡伯喈暗示牛小姐他的心事，是一段含蓄的對白。（已譯成白話文）

牛：我知你會操琴，為甚麼還閃閃縮縮呢？

蔡：不是，這弦不中彈呀！

牛：為甚麼不中彈呢？

蔡：當日用的是舊弦，我彈得慣；這是新弦，我不習慣彈哩！

牛：舊弦在哪裏呀？

蔡：我拋棄了舊弦多時了。

牛：為甚麼要拋棄了它呢？

蔡：只為這條新弦，我就拋棄了舊弦。

牛：為甚麼不拋棄新弦呢？

蔡：新弦難於拋棄呀，我心裏只想那舊弦呢！

牛：算了罷！

大家照應着蔡伯喈與牛小姐的關係，了解蔡伯喈被迫棄妻趙五娘的情緒，一定明白蔡伯喈所說的潛臺詞，也欣賞這一段對白的技巧。

「舊弦」、「新弦」、「彈不得」、「捨不得」、「拋不了」字字都有外面一層意思、內邊另一層意思。觀眾明白比喻，明白情況，覺得這段對白生動、「過癮」。假如拙劣地寫蔡伯喈坦白向牛小姐承認捨不得前妻趙五娘，牛小姐不及趙五娘，他恐懼權勢才娶新婦，那末，甚麼戲劇味道也完全消失，觀眾的興趣也蕩然無存。寫對白之技巧，是在戲劇性濃厚的地方，巧妙地安排曲折而淺顯的對白。

雙關

雙關、甚至「三關」「四關」是巧妙的語言安排。一言含兩個意思；或者一言之中使甲聽到其中一意；乙聽到另外一意，觀眾明白隱藏的兩個意思，欣賞編劇巧妙的智慧設計。

《坐樓殺惜》中宋江與淫婦閻婆惜感情破裂，婆惜與姓張的姦夫找機會與宋江決裂，宋

江心知肚明，礙於情面，二人未正式反目而已。

知道背景，再看這場夫婦決裂的對白，便甚堪回味！

宋江：你這雙鞋子，花兒好，樣兒也好。

閻婆惜：（諷刺地）你還有甚麼要褒貶的呀？

宋江：有褒貶就是「顏色」有點不對！

閻婆惜：你知道「顏色」不對，就不應該來看哪！

「顏色」在對白中指鞋子顏色，骨子裏暗指閻婆惜的面色。「顏色」一語雙關，觀眾看了，雙關之意都一起明白，興趣油然而生。

相關的對白用處很大，喜劇應用一語雙關更是普遍。欲想熟習運用雙關詞句，必要從多看文字着手。吸收作家對文字的運用，研究成語出處典故，善查字典、辭典。又對文字、詞語發生追源溯始的興趣與行動，不經不覺，可以掌握文字多樣形式的運用。觸同類的說話，雙關詞句油然而生，不須搜索枯腸的。油然而生的雙關語，獨具特色，巧妙絕倫；堆砌生安的雙關話，失卻巧妙之意，不宜採用。

反語

反語是用相反的意思來表達正面的意思。

說反語先要觀眾明白「正語」應該說甚麼。從上文中及感情連續中理解「正語」應該說甚麼時，角色說出的「反語」才有力量，始不會混淆誤會。

喜劇、諷刺劇常有挖苦、揭露醜惡的說話，也能引起哄堂大笑的效果，就是多採用「反語」。

下文選用《紅樓夢》幾段對白做例子。《紅樓夢》是小說，寫的對白卻充滿戲劇性。留心觀察小說的對白寫法，對刻劃人物，明寫、暗寫臺詞都有很大益處。

第一段引第六回故事。故事說劉姥姥第一次入榮國府，獲得管家媳婦王熙鳳的接見。劉姥姥是窮家人，來探遠親目的不外想佔少少便宜。機靈的熙鳳，一早洞悉姥姥心願，不能破壞大家風範的前提下，她好好歹歹說些漂亮而不衷心的說話，志在打發姥姥。這段對話，充滿「暗流的衝突」，表面風光客氣，內裏各懷「鬼胎」。

王熙鳳出來見姥姥。未見面詐作不悅，埋怨通傳人周瑞的老婆。

鳳姐：「怎麼不早說！」

（這句話像說給周瑞的老婆聽，其實指東說西，說給姥姥聽，解釋待慢的原因。）

姥姥見了，連忙在地上拜，口中問候奶奶安。

鳳姐：「周姐姐，攙着不拜罷。我年輕，不大認得，可也不知是甚麼輩數兒，不敢稱呼！」

（這句話表現出王熙鳳巴辣的性格，用「年輕」來掩飾她的「不知」。不知姥姥是甚麼關係的親戚，暗示姥姥上來賈府做甚麼？彼此的關係即使有，也很遙遠，稱呼也成為問題哩！）

周瑞的老婆：「這就是我才回的那個姥姥了！」

（這裏不寫姥姥回熙鳳，是一種不說臺詞的臺詞。觀眾可「見」姥姥尷尬的面色，讀者可以想像姥姥尷尬的反應。叫姥姥怎樣說他們稀薄的關係呢？觀眾聽了王熙鳳暗藏的質問，會「嗅」到機靈尖銳的鳳姐對着愚昧率直的姥姥，會有一場未可分辨勝負的「鬥爭」。）

鳳姐（笑）：「親戚們不大走動，都疏遠了。知道的呢，說你們棄嫌我們，不肯常來；不知道的那起小人，還只當我們眼裏沒有人似的。」

（這是極富性格描寫的一段對白。技巧上作者利用「反語」來描寫鳳姐麻利的性格。一句「疏遠」了，就先劃分了界限，「棄嫌」這兩個字就是反語，世間怎有窮人棄嫌富貴人家呢？下一句是反「反語」：「只當我們眼裏沒有人似的」，看起來是她不會這樣做，實在的意思，包涵了她便是這樣做。她說得明白點，就是眼裏沒有窮親戚！這種欲蓋彌彰「反語」的話，觀眾沿着王熙鳳性格想，必定會明白真意。劇中人劉姥姥當更清楚這句話裏的骨頭。）

姥姥（忙念佛）：「我們家道艱難，走不起。來到這裏，沒有給奶奶打咀，就是管家爺們瞧着也不象。」

（姥姥針鋒相對的招數，只有盡量「認衰」（自謙），把自己降到不可再下降的底層，看鳳姐還怎樣去踩。鳳姐尖酸而藏鋒的對白，志在踩姥姥。姥姥讓你踩，自己也踩自己，看鳳姐還有甚麼對拆招數？寫姥姥對白，作者關照到這場「脣舌之戰」怎樣明打、暗打下去。）

鳳姐：「這話沒的叫人惡心——不過借賴着祖父的虛名，作個窮官兒罷咧，誰家有甚麼？不過是個舊日的空架子。俗語兒說的好，『朝廷還有三門子窮親』呢？何況你我？」

（這是絕好刻劃性格的對白。從鳳姐簡簡單單的話中，見到她的神態，也見到她個性的特色——機巧而潑辣。鳳姐見姥姥踩自己，用「自認地底泥」化解窮親戚的挖苦，馬上又順着此路「認只有虛名，只有空架子」。虛名、空架子是「虛話」又是「實話」。說「虛」，哪有人信大富之家徒具虛名、空架子呢？是自謙之辭而已。說「實」，先關上後門，窮親戚小心，幫不了大忙的喲！鳳姐加上一句語帶雙關及有刺的話，「朝廷還有三門子窮親」，一句話把姥姥定了位，壓下去，這叫「比喻法」。加重語句，鳳姐還說「何況你我？」這句不由得姥姥開口了。）

曹雪芹寫到這裏，也計算到劉姥姥窮於回答，便不寫劉姥姥反應。觀眾讀者卻可從鳳姐

尖銳的對白中，發覺劉姥姥的面應一塊紅、一塊白。窮人被損自尊心的慘狀，歷歷在目。

再看鳳姐怎樣打發姥姥離開的一段對白。

陪坐了不久，平兒（鳳姐的丫頭）來回話。

鳳姐：「我這裏陪客呢，晚上再來回。要有很要緊的，你就帶進來現辦！」

（這句話表面說給平兒聽，實際說給姥姥聽。「陪客」是客氣話，她哪裏願陪這位客人呢?!她表現極忙，頂多要事，就想姥姥提出離開。鳳姐的對白是「反語」，暗藏逐客令。但姥姥似乎聽不懂。）

一會，周瑞的老婆又報：「太太說：『今日不得閑兒，二奶奶陪着也是一樣，多謝費心想着。要是白來逛逛呢便罷，若有甚說的，只管告訴二奶奶，都是一樣。』」

（周瑞的老婆這番說話其實是王熙鳳的心聲，大有可能是平兒教周瑞的老婆說的，為了替鳳姐「解圍」，不再被姥姥纏着。周瑞的老婆說話也不失大戶僱婦的風範。她又不是直接說，好像通傳太太（王夫人）的話。最後兩句，直接了當，「有甚說的，只管告訴二奶奶」是攤牌的話，迫姥姥攤牌。對白的藝術就在於時隱時現，時虛時實。王熙鳳的話，隱中有現，周瑞老婆的話，實中有虛。）

姥姥：「也沒甚說的，不過是來瞧瞧姑太太，姑奶奶，也是親戚的情份。」

周瑞的老婆：「沒甚說的便罷，若有話，只管回二奶奶，和太太是一樣兒的。」（一邊

遞眼色。）

姥姥（會意，紅了臉）：「論今日初次見，原不該說的，只是大遠的奔了你老這裏來，少不得說……我今日帶了你侄兒（指外孫板兒），不為別的，因他爹娘連吃的沒有，天氣又冷，只得帶了你侄兒奔了你老來。（推板兒）你爹在家裏怎麼教你的？打發咱們來作煞事的？只顧吃果子！」

（作者借劉姥姥不善詞令，吞吞吐吐的話，描寫她當時的心態，也刻劃她的性格。讀者觀眾一定知道姥姥進賈府的真正動機，她是來求施捨的。鳳姐更知姥姥的目的，故此才發出有骨的奚落話。姥姥的對白寫得明，反而不美，要寫得吞吐才見到戲。讀者觀眾早知的，作者不必畫蛇添足，也不必低估觀眾讀者了解的能力，宜以他們所知的程度，順勢鋪排下去。）

鳳姐（笑）：「不必說了，我知道了。」

（留心這個「笑」字。這「笑」的動作包涵了勝利、恥笑的味道，笑的表情也是豐富的潛臺詞，一笑包涵了很多說話。）

招呼未吃飯的姥姥和板兒吃飯之後。正文才來。

鳳姐（笑）：「且請坐下，聽我告訴你老人家。方才的意思，我已經知道了。論起親戚來，原該不等上門就有照應才是；但只如今家裏事情太多，太太漸上了年紀，一時想不

到是有的。我如今接着管事，這些親戚們又都不大知道，況且外面看着，雖是烈烈轟轟，不知大有大的難處，說給人也未必信。你既老遠的來了，又是頭一遭兒和我張個口，怎麼叫你空回去呢？可巧昨兒太太我的丫頭們作衣裳的二十兩銀子還沒動呢，你不嫌少，先拿了去用罷。」

（請細看鳳姐說話的安排，哪一句先講，哪一句後講。每一句都說得仁義已盡，每一句也說得風光得體。字裏行間，含蓄暗示「長貧難顧」，卻把「長貧難顧」四個字收藏起來，若隱若現。姥姥及觀眾聽了，心裏總會意會到的。這是戲劇性語言含蓄、精煉的典範。）

姥姥（喜上眉梢，眼也開了，笑）：「我們也知道艱難的，但俗語說的：『瘦死的駱駝比馬還大』呢。憑他怎樣，你老拔一根寒毛比我們的腰還壯哩！」

（姥姥的答覆並不容易寫的。直接說多謝，感恩不盡，不似鄉下老婦的說話；再修飾客套的話，更不似姥姥無知愚憨的身份。怎樣致謝才貼切呢？作者用一句鄉下的俗話代替了文雅人千句謝辭。這種對白，便是一石二鳥之法，既描寫姥姥身份性格，也滿足她想表達的意思，一句俗話比喻不盡的情懷。怎樣才可以有此靈感呢？重複一次寫對白的秘訣：編劇要留心觀察，記取多階層人物的說話方式，吸收大量資料，需用時，腦海自然流露合適的對白。要是腦海的倉庫空虛，哪有神來的一筆呢？）

交了銀子之後，看鳳姐的收場說話。

鳳姐：「這是二十兩銀子，暫且給這孩子們作件冬衣罷。改日沒事，只管來逛逛，才是親戚們的意思。天也晚了，不虛留你們了，到家該問好的都問個好兒罷。」（一面說，一面就起來了。）

（細味鳳姐這段收場說話，言語中很深遠地埋藏了一句：「請不要再來」。她說做件冬衣，意思是這點救濟可以使窮人捱過了寒冬，春來之後，有了耕作不必再來乞助了。她說「改日沒事再來逛逛」，背後是說，「有事」不要來逛逛喲。一番似暖的問候，也尖酸得很。「該問候的才問候」，她不說：「問候府上各人」。問候有不該的嗎？不該問候的是誰呢？顯然是有點諷刺姥姥的了。姥姥也沒有回答。作者利用精妙的筆法，安排一個勢利尖酸的王熙鳳對一個愚昧懵懂的劉姥姥，造成強烈的對比。對比出兩款性格截然不同的特點，描繪出富人貧人之間利益的矛盾。這是對白之外，深一層的寫作人物技巧。）

透過上述一段的對白，希望能夠領略到寫對白的技巧原則，再加仔細玩味、引證、吸收。寫劇本的技巧和寫對白的技巧，都不能死記公式、套用公式，是靈活動用公式和原理；編劇要舉一反三，也要觸類旁通。欣賞例子，研究原理時，加入自己分析和理解，「技巧」才可以融匯入腦海中。當技巧融匯貫通之後，任何素材也可以化成合用的寫作材料，編劇功力始能提升的。

附錄

大作家、編劇理論家語錄及解說

①後人作傳奇，但知為一人而作，不知為一事而作，盡此一人所行之事，逐節鋪陳，有如散金碎玉。以作零出則可，謂之全本，則為斷線之珠，無梁之屋。作者茫然無緒，觀眾寂然無聲，無怪乎有識梨園望之而卻走也。此語未經提破，故犯者恐多，而今而後，吾知鮮矣。（李漁《閒情偶寄》）

解說：無論電視或電影劇本，劇情最宜由人物性格繁衍而出。寫好了人物性格亦須寫好他們的關係，寫好了關係還要寫關係之間的變化；變化的過程有急有緩，有直有曲，有緩慢有激烈。要選（或要製造）有濃厚戲劇衝突性的關係變化寫成情節，否則，情節便不豐富。觀眾沒有興趣看一個有性格的角色，在一段平淡無奇的劇情中默默地演出的。

②頭緒繁多，傳奇之大病也。作傳奇者，能以「頭緒忌繁」四字刻刻關心，則思路不分，文情專一。其為之詞也（劇本），如孤桐勁竹，直上無枝。（李漁《閒情偶寄》）

解說：集中在主線發展劇情是「普遍原則」，尤其是在編寫電影劇本。電影只得約九十分鐘的放映時間，太多枝節，必使主線失色，喧賓奪主，或頭重尾輕的。編劇要經常關

照着主線的發展，產生一條支線時要問：這條支線不是由主線而產生的？能不能反映、烘托、承接主線？也要思考，這條支線需佔篇幅若干？再考慮支線的筆墨應如何鋪排？即使支線的人物，劇情比主線更有趣亦要遷就主線，不可使之「奪主」。再不然，保留這條支線人物、劇情，另起爐灶，成為一齣獨立主題的劇本。

寫電視連續劇原則相同，分別在於電視連續劇播出時間較長。比如說，二十小時的連續劇，單一條主線劇情人物，不足應付二十小時的篇幅，支線是必須的。設計這些支線，可以細緻地描寫支線人物性格，鋪排詳細的支線劇情。惟要注意，支線原是主線的「子女」，沒有關係，沒有主次分別的支線，一定損害全劇結構的。一切分文、分流，最後都要匯合到主線身上的。

③真正偉大的劇本，是深刻地激動我們感情的劇本。（韋格萊A.B. Walkley）

解說：劇本只寫劇情和鋪排事件是不足夠的。任何一齣成功的電影、一套成功的電視劇集，都使觀眾對劇中主角產生感情——欣賞、嚮往劇中人的感情。故此，劇本必要寫感情，不寫感情則枯燥乏味。

④我認為（主題）應當從場面和情節中自然而然地流露出來，而不應當特別把它指點出來。（恩格思）

解說：這句話太明顯、直接了。聽道理、聽哲學的人不去看戲的。直講道理就沒有技

巧了。

⑤主題是孕育在作家的體驗中的一種思想，這種思想是生活暗示給作家的，它潛伏在作家的印象倉庫裏，還未成形。當它需要用形象來體現時，它會喚起作家心中要形成這種思想的慾望。（高爾基《主題與作者》）

解說：編劇對社會、對人類、對熟悉的四周要有密切的認識，才有主見，有主見才可以孕育要說的「主題」。不成熟的見解或根本沒有見解，主題從何而來呢？這是編劇的「內家功夫」。

⑥無疑地，一位劇作家可能以這些瑣碎的事實，即偶然聽到的幾句對話，或偶然在人叢中見到的一個人，或幻想作為出發點。他可能自發地把一些經驗或見聞貫穿起來成為一齣完整的戲，而絲毫不了解隱藏在他的活動後面的原則。但是，無論他了解與否，創作的過程絕不是像表面所看見那樣「自發」。「幾句說話」或「偶然在人叢中見到的一個人」或「講得很細緻的故事」，都不會由於偶然而將他吸引住，原因在於他是具有一定觀點的人。他的觀點——他自己的經驗是構成觀點的基礎——使他感到有必要把它集中地表現出來，他需要找一些和他心目中存在的事件有關係的事件……基礎觀念是抽象的，因為它是許多經驗的總和。在沒有把它變成一件「活」的事件之前，他不能感到滿足。（勞遜《戲劇與電影的劇作理論與技巧》）

解說：編劇的眼睛、耳朵、心靈是二十四小時開放的，也是二十四小時處於吸收狀態的（連造夢也是素材來源）。編劇為甚麼能吸收從日常生活中獲得的素材呢？因為編劇有觀點和有見解，缺乏觀點和見解，所看、所聽、所想的材料，都是廢料，不可能存入編劇腦海倉庫裏；也不能在裏面融匯貫通。應用時，也不能產生「活」的劇情。

⑦主腦非他，即作者立言之本意也。傳奇亦然。一本戲中，有無數人名，究竟俱陪賓，原其初心，只為一人而設。即此一人之身，自始至終，離、合、悲、歡中具無限情由，無窮關目，究竟俱屬衍文；原其初心，又只為一事而設。此一人一事，即作傳奇之主腦也。（李漁《閒情偶寄》）

解說：李漁論主題、主題人物、主線的理論是「集中論」。集中全力寫主角，寫一條主線、一個主題，這是最穩陣的編劇方式。觀眾一氣呵成看完，心中並無他想。電影劇本多用此種模式，惟並不是獨一無二的模式。成功的電影、電視劇也曾用多於一個主角、多於一條主線，為共同的目標表達唯一主題。例如《七十二家房客》，在戲劇分類中，有人稱之為「人物展覽式」戲劇。這種戲劇類型，有較主要角色和較次要角色。主要角色的性格有機會分別地或獨立地在觀眾眼前展示，從他們性格衍生出的劇情都是優秀的戲劇，都吸引觀眾。主要角色個別情節發展之後，或者會由其中一線匯合另外一線，或者以此線為結束並不連繫其他諸線，劇力仍不會減薄。由各人物性格衍生出的劇情共同地關照着一個主

題而進行，觀眾從「人物展覽」模式的戲劇中，只可得着一個訊息或一個主題。電視劇集（有異於電視連續劇，通常每周播送一次，每次有單元故事）情況近似「人物展覽」模式。每集都選群角其中的一個為該集「主線人物」，發展他的故事，每一集的小故事也有個別的主題思想。這種電影劇集，乃用整個風格來維繫整體性，屬「處境喜劇」，集集都是「處境喜劇」；不會一集喜劇，一集悲劇。也用人物性格的統一來維繫統一性，劇中人物性格變化稍慢，或終其局而不變性格的。

⑧虛構的目的，在吸引人，因此必須切近真實，戲劇不可隨意虛構，觀眾才能相信。（古羅馬批評家●賀拉斯）

解說：主要在「不可隨意」四個字。劇本中大部份內容都屬虛構，虛構之可以成理、合情，是因為虛構也依據真實的事情、人物、道理來虛構的。一切膚淺、未成熟、未有經驗支持的想法，必要詳加引證、考查、分析，才好採用，否則便是閉門造車之作，「想當然」的故事，自不能使觀眾共鳴。

⑨戲則戲矣，例須似真；若真者，反不妨似戲也，今戲則太戲，真者亦太真，俱不是也。（李卓吾評點《琵琶記》）

解說：寫戲用日常平淡的記敘法，不會好看的，太平淡乏味了；太過於「戲劇化」亦失了真實感。故此，太真實不好，太虛假也不好，要真中有假，假中有真，真與假揉合得

天衣無縫，這才是編劇藝術的上品。

⑩一樁不可能發生而可能成為可信的事，比一樁可能發生而不可能成為可信的事（對編劇來說）更為可取（作素材）。（亞理斯多德《詩學》）

解說：觀眾看戲，從來不追查編劇所得的素材來源，宣傳說：「改編自真實故事」，觀眾看後，發覺並不「真實」，正是：「真作假時真亦假」。編劇以自己的經驗，認識觀眾的程度，判定哪樁事觀眾可信，以為「真」；哪樁事，觀眾會判以為「假」，不相信的。

⑪藝術家應當有升到最高處和落到最底深處的能力。（列●托爾斯泰）

解說：這句話可以從很多角度去理解。編劇有強大理解力，可把現象歸納到抽象的共性上，但他們不是理論家、哲學家，是故，又要把層次降到普羅大眾的程度，用普羅大眾欣賞戲劇的心理去思考劇本。從深處認識編劇的藝術，從淺處衍生給普羅大眾觀看。

⑫嘗怪天地之間，有一種文字，即有一種文字之法脈准繩，載之於書者，不異耳提面命，獨於填詞制曲之事，非但略而未詳，亦且置之不通。（李漁《閒情偶寄》）

解說：這是李漁感嘆戲劇技巧難於掌握，也鮮有人為這種技巧傳薪。研究編劇技巧的人，以能意會最佳。編劇技巧並非物理化學定律，一成不變，不必拘泥於清規戒律之中。最重要是融會貫通，舉一反三。

⑬沒有，也不可能有任何現成的「技巧藥方」。因為劇作家應該每次都重新尋求與劇

中新的生活材料相適應的藝術形式，這種新的生活材料在頗大程度上，決定着未來的一部作品的體裁、風格和結構。（霍羅多夫《戲劇的特性和戲劇結構的特性》）

解說：初學戲劇，總希望有公式可套，或不知不覺中，套用了前人成功的模式。可是，觀眾是「腌尖」的，耳熟能詳的模式與橋段，他們並不再感到興趣。觀眾心底的要求，是希望導演、編劇給予他們新的生活材料，和與之適應的表達形式。最緊記着：我們是創作人員，並不是抄襲人員，沒有創意，則沒有風格，沒有合適觀眾的新鮮產品，也不可以妄求觀眾歡迎。

⑭東施之貌，未必醜於西施，只為效顰於人，遂千古之誚。使當日逆料至此，即勸之捧心，知不屑矣。吾謂填詞（寫劇本）之難，莫難於滌窠臼；而填詞（寫劇本）之陋，亦莫陋於盜襲窠臼。（李漁《閒情偶寄》）

解說：或有人問：「天下文章一大抄」，編劇不「抄」別人的「橋」，哪裏可創作得多呢？我認為「抄」字最忌，編劇要「抄」，則要有機靈變通之法。要多看別人的文章，也應多看電影、電視劇集。看到值得欣賞的地方，宜記錄起來，慢慢加以消化分解。腦海中應提出一個問題：「這場面、這設計、這臺詞、這橋段為何突出？」、「為何精彩呢？」了解到別人優異的技巧，能從概念上吸收，從原則上吸收，日後依據原則而創作，並非是抄襲，只算是「偷師」而已。生搬硬套，則技不如人。

⑮一切真正的藝術，它的思想性和藝術都是通過技巧表現出來的。它一刻也不能排斥技巧，因為一旦離開了技巧，藝術就落入到低級狀態和自然狀態，甚至不成為藝術。（《戲劇報》一九五九年九期《學習技術，提高技術》）

解說：編劇不是寫文章，決不可以當編劇如寫文章，編劇要用技巧來說故事。沒有戲劇性的劇本，不可能獲得觀眾支持，就算作者的主題思想多麼獨特，多麼嚴正，都不是「戲」。

⑯藝術家選定主題以後，就只能在這充滿了偶然的、瑣碎的事件生活裏，採取對題材有用的、具特徵的細節，而其餘都拋在一邊。（莫泊桑《論選材》）

解說：或會問：究竟是先有主題再找素材，抑或先有素材始定主題呢？我認為不必拘泥於先後。有時編劇或者導演（監製）有了主題，同時也有了相當符合主題的素材，包括人物性格、劇情，便可以着手組織劇本。有時看了某些吸引的性格，發現了性格的變化，以及引致矛盾和衝突，腦海中聯想到一個道理、一種見解，也可以先歸納成為「主題思想」，再沿此「主題」搜集更多適合的素材，構成要寫的劇本的原料。很多時，編劇碰到有趣的人物性格、有戲劇性的片斷劇情，便粗枝大葉地去組織劇本，這樣做，會發現「無以為繼」、「稀鬆疏散」，很多問題因根基不穩而接踵而來，理由很簡單，編劇還未建立起他要「寫甚麼」的總綱領。沒有根基的主題思想，就不能領導編劇開展故事，也沒有準則去

採摘素材，即使「完成」劇本，也只是東湊西湊的「百補衣」而已。即使編寫技巧高超，只是「有佳句，無佳章」的劇本，觀眾看後，一點得不着，「得啖笑」、「得啖驚」、「得啖喊」而已。這都不是戲劇。

⑰事實還不全是真理，它只是原料，應該從這原料中溶煉和抽取真正的「藝術真實」。雞和羽毛不能一起烤，但是由於崇拜事實，我們把偶然的、不重要的事物與基本的、典型的事物混淆起來。應該學會拔掉事實本身不重要的「羽毛」，應該善於從事實中取得有意義的材料。（高爾基）

解說：編劇留意生活，從中獲取思想和素材，但不代表「全盤照收」、「全盤照寫」，過濾的工作是必要的。過濾之後，需把選取的材料熔煉在劇本中，依據戲劇定律加以應用。這是「活」的材料，這是編劇腦海中的一個重要的工作，吸收——消化——儲存——變化——應用。我的意見是：以主題、性格、劇情為主體，素材可配合主體，不可要主體遷就素材。

⑱有了不少素材在手上，而不知如何布局，或布局停止不前，那毛病就在於他心中沒有足夠明確的要求（主題思想）來精選他的素材。（貝克《戲劇技巧》）

解說：定立了主題思想是全劇的方向，有目的始可選擇手段，主題思想可以從「因果」關係上着想。舉例說：「以暴易暴不是解決問題的辦法」，編劇構思性格與劇情時，先

由「因果」處想，暴力的因是甚麼？怎樣發生？解決的方式選了暴力，因是甚麼呢？過程是怎樣呢？暴力的果是甚麼？暴力的報復又成了甚麼果？因果關係常常都給予編劇相當多的創作靈感，是一條引入思考的路徑。

⑲一齣戲的生命完全決定於它的邏輯和現實性，概念上的混亂足以阻礙戲的進展，磨鈍它的鋒芒和破壞它的平衡。（加斯納 Cassner）

解說：「邏輯」這裏解順理性。所謂「理」，人情道理的理而已。觀眾是人，對於人間的情理總有認識，即使是個蠻不講理、泯滅良心的大奸大惡，看戲時亦會依人間正常情理看戲（所以說觀眾的眼光是雪亮的）。編劇要比觀眾更了解人情道理，順着人情道理思考，就是戲的生命。孤僻怪誕、不合人情理的見解，一定不會令到觀眾產生共鳴，寫劇本也必失敗。

⑳要主題思想完全溶化或埋入故事裏，才能動手寫劇本。實際編寫劇本的過程中，主題思想必須時刻激發他，阻止他無益的思考，使他的作品到處滲透着（主題的）真理。（阿契爾 W.Archer《劇作法》）

解說：編劇最感棘手的時候，就是故事發展不能暢順，沒有辦法寫下去。為了充塞篇幅，唯有節外生枝，離題萬丈。避免「離題萬丈」，先計劃整套劇的架構建築外，還要細細想清楚主題。每一個主題都應該有深遠的思考性，明辨主題，深入主題，幫助設計人物

性格和鋪排劇情。粗枝大葉定立主題，不加以細思、辨認、反覆研究，寫作階段必逢阻礙的。

㉑一部戲是在命運環境中，或快或慢發展着危機。一場戲劇性的情境，就是危機中的危機，清楚地把戲劇情節推向發展。戲劇可以稱之為「危機的藝術」，正如小說是「逐漸發展的藝術」。（阿契爾《劇作法》）

解說：戲劇之吸引觀眾，因為它有高潮，最後的結局，也即是最大的高潮。所謂「危機」應該從廣義上了解，有關劇中人生命的「危機」故然是「危機」；一個秘密、一縷感情、一個美夢，遭受揭穿、割裂、打破都是「危機」。推而廣之，觀眾的情緒，不忍見到必然發生的事，也是「危機」。要掌握觀眾的情緒，要他們為危機而提心吊膽、產生驚訝和緊張的心情。不能掌握觀眾的情緒，不使他們的情緒起波濤，必然是悶極之戲了。

㉒戲劇是人意志與限制，和貶低我們的自然勢力或神秘力量之間的對比表現；它所表現的是：我們之中的一個推到舞臺上去生活，去和命運鬥爭，和社會規律鬥爭，和其他人類鬥爭，和自然鬥爭，也和周圍的人感情與趣偏見愚行惡意鬥爭。（布輪退耳《戲劇規律》）

解說：戲劇就是衝突，衝突的行動便是鬥爭。戲的吸引力，即在觀眾看到一場性格堅強、剛毅不屈、堅持到底的鬥爭。是武鬥、文鬥並不重要，重要是主角的性格，在鬥爭中

顯示出的精神，也從鬥爭中反覆引證出作者的主題思想。安排一系列的鬥爭，是編劇必須準備的工作。

㉓如果戲劇真是意志的鬥爭……這種鬥爭必須時常隱藏在行動下面。……意志衝突不一定老在敵對兩人之間一貫到底，有時可以分散在其他敵對人物之間，交錯複雜地進行意志衝突。（亨利●阿瑟●瓊斯 Henry, Arther Jones《戲劇規律序文》）

解說：意志是甚麼？意志是期望、慾望。劇論家認為發生衝突的原因，乃係有兩派人物，或兩個人物，彼此的意志（希望所得到的）有極大的矛盾，可能是你得我失，也可能是你死我亡。在不能妥協之下，唯有以衝突的行動解決意志上的不協調（不和諧），故此編劇注意，劇中必有「反面」，不論是人物，不論是制度。寫衝突，要分輕重，要分層次，要有秩序，衝突寫得好，必然要精細、集中、分散得宜。單調的衝突與鬥爭也不是好看的。

㉔變幻不常，言當如是，又有不當如是者……如填生、旦之詞，貴於莊雅；制淨、丑之曲，多帶詼諧；此理之常也。乃忽遇風流放佚之生、旦，反覺莊雅為非，作迂腐不情之淨，丑轉以詼諧為忌；諸如此類者，悉難膠柱，恐以一定之陳言，誤泥古拘方之作者，是以寧為闕疑，不生蛇足。（李漁《閒情偶寄●結構第一》）

解說：編劇的氣質，最重要是機靈，腦筋動得快，最忌死板，「一本通書讀到老」，不

知量情變化。編劇是寫世人之情、世人之事。世事是變化萬千的，一切規律、理論、學說，只是前人經驗，編劇宜靈活吸收，不宜死執一論，拘泥一格的。

㉕編劇有如縫衣，其初則以完全者剪碎，其後又以剪碎者湊成。剪碎易，湊成難。湊成之工，全在針線緊密；一節偶疏，全篇之破綻出矣。每編一折，必須前顧數折，後顧數折。顧前者，欲其照映，顧後者，便於埋伏。照映、埋伏，不止照映一人，埋伏一事，凡是此劇之有名之人，關涉之事，與前此、後此所說之話，節節俱要想到。寧使想而不用，勿使有用之忽之。（李漁《閒情偶寄●密針線》）

解說：編劇設計故事大綱，或寫大分場、小分場時，都宜參考李漁此段說法：「經常前瞻後顧」。很多時，巧妙的伏線，就在反覆研究前後布局時，靈機一動的。布局精巧，也需經常反覆看前算後，第一次的布局構思未必盡善，幾番推敲，把前後場面調動、增加減少，或能布下一個更佳的局面。這是細膩的、耐心的、精巧的工夫，不可以粗枝大葉，想到即寫。縫衣要講究細心，針線要講究周密。編劇豈可粗心大意，想當然的呢？

㉖傳奇無實，大半皆寓言耳。（李漁《閒情偶寄●審虛實》）

解說：「實」解完全真實的實況。百分之百真實是平淡的，在觀眾立場來說，是「悶戲」。滲真於假、混虛於實，企圖借劇情說他的思想主題耳。切勿以實況就是好戲識之。

㉗詩人（編劇）的職責不在於描述正發生的事，而在於描述可能發生的事，即按照可

然律，或必然律可能發生的事。（亞理斯多德《詩學》）

解說：亞理斯多德時，並沒有編劇一詞，故仍用「詩人」。編劇當了解：事情發生的原因與結果。有認識力，依照正常人情道理預測事情的軌迹，大致相同的「因」，會產生大致相同的「果」，人情道理的軌迹是可以預測的。編劇的想像力、聯想力要有根據，不能憑空亂猜，軌迹便是根據。有根據不落空，不脫離觀眾可共鳴的範圍。

㉘在劇作家創造每一戲劇情境時，必須對自己提出三個問題：1我該怎辦？（劇作家對主題的觀點）；2別人該怎麼做？（人物的心理觀點）；3應該怎麼做？（戲劇情境和社會意義）。（小仲馬《歐洲戲劇論集》）

解說：要注意自己的觀點之外，要認識所寫的人物的觀點，設計人物性格時，應透徹認識了解這些人物。劇中人物是編劇「創造」的，編劇不可以胡亂的「指使」他們。劇中人物在所定的性格中，固定了有規律的思想，有情理的行為，也有他們的「觀點」。要設身處地，以他們的性格去構思他們的想法、他們的行為。這樣角色才是「活」的。也不能隨便創造情境，安排每一個情境，都是精心的選擇，有理由支持，有需要而決定的。安排情境與人物性格有直接關係，看似偶然的人，處於偶然的地，發生偶然的戲劇故事，其實一切的「偶然」都悉心安排，順理成章，使到觀眾不經不覺而已。這便是編劇藝術與心思了。

㉙頭緒繁多，傳奇之大病也。「荊」、「劉」、「拜」、「殺」（《荊釵記》、《劉知遠》、《拜月記》、《殺狗記》）之得傳於後，只為一線到底，並無旁見側出之情。三尺童子，觀演此劇，皆能了了於心，便便於口，以其始終無二事，貫串只一人也。後來作者，不講根源，單籌枝節，謂多一人可增一人之事。事多則關目亦多，令觀場者如入山陰道中，人人應接不暇……作傳奇者，能以「頭緒忌繁」四字刻刻關心，則思路不分，文情專一，其為詞也，如孤桐勁竹，直上無枝，雖難保其必傳，然已有「荊」、「劉」、「拜」、「殺」之勢矣。（李漁《閒情偶寄》）

解說：寫一齣電影劇本，李漁「減頭緒」的主張必要參考。寫一套二十集以上電視劇本，不加旁枝，不加旁枝人物，不可滿足很長的篇幅了。加旁枝，加旁枝人物的原則，要他們不減主線、主線人物的地位，他們是烘托分子，不可喧賓奪主。

㉚戲需要「建築」——「建築」得符合於思想意念和生活材料，「建築」得明智、合理、經濟、引人，「建築」得使建築材料不致於妨礙觀眾看到主要的東西——生活。（霍羅多夫《戲劇的特性和戲劇結構的特性》）

解說：選擇劇本的素材是很重要的，每一類劇本都有它的特質，直接影響選材。古裝劇、武俠劇、時裝肥皂劇、處境喜劇都各有各選材的特別要求，要花心思研究各類劇種的特質和要求，始有各類劇選材的宗旨。例如時裝劇，要選當時當地最具生活感的素材，這

些素材最是觀眾熟悉，也是觀眾經常感受到、目擊到、聯想到的。舉例：二、三十年前，「大鄉里出城」還可以選為素材，因為當年還有鄉村，還有「大鄉里」，現在香港的鄉村已漸少，鄉村中的生活也接近城市，愚昧的「大鄉里」人物再不可製造笑料，觀眾沒有這種感受，沒有這種經驗，產生不到這種聯想。今天（編按：本書最初面世時是在一九九二年）當地（香港）說小市民炒樓投機；說中產階級設法移民，或移民之後的苦果，觀眾有同感，有經驗，可以接受，可以聯想。切合時宜：符合時間、地點、普羅大眾的人情道理，乃選材最大原則。

㉛結構不可能是虛構的……不是出於形式上的需要，而是從表現出主題和作者對主題的態度那種構思中產生的。（愛森斯坦《結構的問題》）

解說：最要注意的字眼「作者對於主題的態度」幾個字。作者是定立主題的人（如果是的話），他對主題的態度一定要堅信及誠懇。作者不相信主題思想，只為建立一個主題而立一個主題，根本的錯誤便產生了。作者肯定主題思想，反覆思考清楚，在反覆思考辨別主題時，可以啟發如何結構劇本的「靈感」。反覆思考，辨別主題需要思想上有結構、有邏輯，思維上的結構與邏輯就是他日劇情結構邏輯的啟示。

㉜如果衝突被看作是各種性格的對抗，那末，結構便是在戲劇動作中實現的衝突。（霍羅多夫《戲劇的特性和戲劇結構的特性》）

解說：戲劇要表現衝突，單衝突是沒有強大的吸引力的。正如一齣由頭衝突到尾、由頭戰鬥到尾的戲，是沒有趣味的。衝突要安排得法：有原因、有過程、有曲折、有轉變，都是戲劇結構的問題。表現吸引觀眾的衝突，要有設計、有技巧，有步驟，有系統的安排，這便是結構。

㉝只用優美的文學詞藻和真實的人物性格來建築劇本，而不首先具有完整計劃，猶如建築師建造房屋，挑選了最好的材料，選擇上等磚瓦、木料、鋼鐵，卻不注意地基高低對不對，廚房、廳房、樓梯和布局合不合用，全屋子格式不均勻，便不便利。（布輪退耳《戲劇規律序言》）

解說：要戒除「只看樹木，不見森林」的淺陋。計劃全劇的藍圖、分段、布局是很重要的準備工夫，建築圖則不好，一切上等材料都白費。反之，結構緊密、安排恰當、素材次一等，觀眾也看得明白，也看得「過癮」。

㉞至於結構一字，則在引商刻羽之先，拈韻抽毫之始，如選物之賦形，當其精血初凝，胞胎未就，先為制定全形，使點血而具五官百骸之勢。倘先無成局，而由頂及踵，逐段滋生，則人之身，當有無數斷續之痕，而血氣為之中阻矣。工師之建宅亦然，其址初乎，間架未立，先籌何處建廳，何處開户，棟需何木，樑用何材，必俟成局了然，始可揮斤選斧。倘造成一架，再籌一架，則便於前者不便於後，勢必致而就之，未成先毀，猶之

築舍道旁，兼數宅之匠，資不足供一廳一堂之用矣。故作傳奇者，不宜卒急。拈筆袖手於前，始能疾書於後，……嘗讀時髦所撰，惜其慘淡經營，用心良苦，而不得被管弦，副優孟者，非審音協律之難，即結構全部規模之未善也。（李漁《閒情偶寄●結構第一》）

解說：中外戲劇理論家，都引建屋為例，告誡先造好藍圖才可下筆。尤其編寫中篇長篇電視劇，最重要有整個劇集的各階段構思，切不可「見步行步」。全盤計劃統攝了全劇的邏輯性、感情線，也貫徹了主題思想。最重要的是：有了全盤計劃，下筆才知有甚麼缺乏，不會胡亂找素材，胡亂開支線。系統的長篇連續劇始能有吸引力，有追看性，否則，產品像一盆散沙，零碎不全，不合人情道理！由此可見，劇本的結構工作何等重要。

㉟布局就是按照戲劇體裁的規則而分布在劇中的一段令人驚奇的歷史。（狄德羅《論戲劇藝術》）

解說：注意「戲劇體裁」四字。編寫劇本不是畫抽象畫，不可隨意亂來，是有法度、有規則的一門「藝術」。無論順敘、覆敘、倒敘；先驚後疑，先疑後驚，都依照觀眾可理解的程度來安排布局的。其次注意「驚奇」兩字。布局是使到所講的故事和所寫的人物性格鮮明吸引，沒有「驚奇」就沒有吸引力，劇情變成平淡。平淡又何須着意的布局哩！

㊱當你在一場戲中寫不下去的時候，不要為等待寫作衝動而擱筆，而要完全停止寫作。研究那場戲劇情境，不要為研究情境而研究情境，而要研究了人物性格以後仍無結

果，才將這場情境和以前的人物歷史加以聯繫來研究……劇作家在仔細寫出一個人物或幾個人物的歷史之後，就能很滿意地寫出那場戲來。人物歷史的細節了解，幫助（作者）看清楚人物能不能進入這場戲劇情境之中。如果能進入，又怎樣進入。（高爾斯華綏）

解說：這是很實用的編劇指南。認識人物性格衍生劇情，劇情停滯時，要看「源頭」出了甚麼錯？人物性格處於賦有戲劇性的處境中始發揮最大的戲劇力。寫劇本、做分場時，不可草率決定處境是甚麼？拿人物性格及將要發生的劇情一塊思考，選擇幾個可能發生戲劇性強的處境研究，挑選最新奇、最有戲劇性潛質的處境下筆，一切會順利得多的。

㊲一個作家……發現自己寫不下去了。他大體上知道要寫的情境是怎麼一回事，但他不能推動劇中人物在這情境裏自由地自然地行動（推展劇情），是由於作者對那些情境不認為是人物創造的，而認為作者可以強迫人物在某些情境中，這樣那樣活動。（貝克《戲劇技巧》）

解說：看這一則原譯句子很費神，因為貝克把說話倒轉來說。當劇中性格在「他」所「創造」的情境下「活動」，一切戲劇動作都是順利而合理的，劇本發展並沒有遇到阻礙。何謂「創作」呢？是配合劇中人性格而安排的情境。例如寫一場喜劇，描寫賴債，編劇設計追債者是「急驚風」，避債者是「慢郎中」。這一對人物性格充滿喜劇潛能，又是對比強烈、尖銳矛盾的性格，追債的地點（即情境），選了一所餐廳內男廁。可以想像「慢郎中」

避債者躲在男廁，「急驚風」外邊窮追的「巧妙」境況，會帶來多層誤會，也有潛能作喜劇發揮。只在餐廳小桌上追債，喜劇潛能減少許多了。故此，選情境要視乎戲種、人物性格，與所發生的劇情，不可以隨手拈來。這是編劇的計算。

㊳撰曲者，不化其身為曲中之人，則不能為曲。（孟稱舜《古今名劇合選序》）

解說：「曲」在今天可引申為「戲劇」。編劇把自己融入劇中人的性格和處境之中，設身處地感受將面對的人事和關係，從劇中人處設想戲劇動作、設想對白。不假設是劇中人，戲劇動作、對白就脫離了戲，沒有「活力」了。

㊴人物是我們寫作時，不得不注意的基本材料，所以我們必須了解人物，了解得愈透徹愈好。（埃塔列 Lojos Egri，*The Art of Dramatic Writing*）

解說：編劇要從各方面了解所創造的人物。形象、性格、嗜好，一切一切，一切最微小的地方都是他日寫作的原料。微小、精細的材料，最是精彩。猶如欣賞一座雕刻藝術品，看其大處見氣魄，看其小處見心思，巨細不可遺的。

㊵主題，僅不過是人物總估價；情節，僅不過是人物在行動之中。個別的人物本身就是人世的一部份……人物是劇作家與觀眾之間的思想通道。在人物裏，抽象的思想成為具體的形像——並且有說服力。人物動作的主宰，又是動作的目的。從人物性格遷輯揮發展示中，故事就發展了，在故事的發展中，才產生人物性格的變化。（韋爾特《獨幕劇編劇

技巧》）

解說：觀眾看戲，是看戲中人，看他的思想和行為，從中領略作者的思想。搞好劇中人物性格和行為便於把作者思想暗示出來，塑造有「趣味」的人物，觀眾才耐心看他的經歷和劇情。觀眾不關心劇中人，不覺值得關心、值得注意，一切主題思想都不會有效，戲也不會好看的。

㊶戲劇裏，毫無疑問對觀眾最強烈的、最直接影響的是動作。可是如果劇作家要和觀眾暢所欲言地溝通思想，那麼，寫好臺詞是不可缺乏的。一部戲永久價值，卻在於人物的塑造。（貝克《戲劇技巧》）

解說：這段話目的是提醒編劇把人物塑造的工作放在第一位。戲劇動作、對白都由所塑造的人物表達出來。基礎不好，動作和對白會好嗎？

㊷情節就是：人物之間的聯繫、矛盾、同情、反感和一般相互關係，某種性格典型的成長所構成的歷史。（高爾基《文學論文選》）

解說：編劇寫故事（情節），寫甚麼？寫所設計人物之間各種關係而已。透過劇中人與人的關係，看到所產生的衝突和調和，便看到戲。人物性格在變化的關係中成長，給予觀眾啟示！

㊸要寫得緊湊，就必須對你所寫的事物知道得極為充分、確鑿，可以毫不費力就把

最精彩的和最重要的東西挑選出來，而不使你的作品雜亂臃腫，要知道詳盡，才能寫得簡煉。（巴烏斯托夫）

解說：編劇須好學，須雜學，對甚麼事都要有求知的興趣。想發表一番言論，或描寫一個人，知得少、懂得少，怎可具體落實的說呢？劇作同一道理，寫人物，寫劇情，寫感情，作者一知半解、經驗淺薄，就只寫粗枝大葉的概況，或不着邊際的廢話。材料充足，有深切感受，寫來游刃有餘，游刃有餘始有卓見，有言人之未言的，才有精彩處。認識不深，多屬空泛之言、陳舊之言，觀眾不願多聽，不屑一顧吧！

㊹曲文之詞采，與詩文之詞采非但不同，且要判然相反，何也？詩文之詞采貴典雅而賤粗俗，宜蘊藉忌分明；詞曲不然，話則本之街談巷議，事則取其直說明言。凡讀傳奇而令人費解，或初聞不見其佳，深思而後得意之所在者，便非絕好之詞。（李漁《閒情偶寄》）

解說：李漁這一段話十分精彩，寫劇本最忌是說得隱晦。角色性格當鮮明，是活生生的人，劇情須合情合理，觀眾明白最是重要。要觀眾看得明，發生感情，激起情緒，便是「藝術」。看不明白，胡亂說是「藝術」實在騙人！世間沒有看不明白而具藝術價值的藝術品。電影、電視是大眾的娛樂，這前題要確定。電影、電視要帶給觀眾趣味，使他們能享受其中趣味，這是編導的工作。電影電視反映社會，屬言論的一種，讓觀眾獲得啟示，

也是一種「藝術」。含糊不清、暗晦不明、模棱兩可題材和劇情必不受觀眾歡迎，註定失敗。

㊺偉大場面十分之八九是由「突變」造成的。（阿契爾《劇作法》）

解說：所謂「偉大場面」並非指製作上本大、場面大，演員多的場面，乃指戲劇發展到高潮，引人入勝的場面。所謂「突變」，乃指戲劇發展到一個合情合理的關鍵，突然間產生變化。變化把事態扭轉過來，變化帶來新的疑問，也帶來新的驚奇；幻想不到又似預計得到的心理中，觀眾要求劇情一步步開解他們心中的謎團。是故，就產生「高潮」了。每一個劇本都要預備營造「突變」，適合時機產生劇情的「突變」，把劇情帶到高潮上去。平淡、平鋪直述缺乏突變的戲劇，一定不受歡迎。

㊻吃驚的效果不在於驚訝，而在於真理。事件的突然出現給吃驚以力量，但它的合情合理才使它放光芒。大家記住，真理在極大的程度上，常常使人吃驚的。（韋爾特《獨幕劇編劇技巧》）

解說：所謂「真理」，乃指人世間經常遇見的人情道理，是正義的道理。這些道理永遠被埋藏、被掩飾。編劇要深信，觀眾都秉承着「良心」來看戲的，他們不用隱藏良知，不須掩飾良心。導演、編劇透過戲劇反映人間正義的道理時，他們自會感應得到。「真理」與良知能契合，這是戲劇吸引的一個原因。觀眾的良知契合編劇所寫的「真理」時，猶如

當頭棒喝，怎不使他們驚訝呢？顯示「真理」愈着力，棒喝也愈着力，使觀眾良知「吃驚」也愈巨大的。

㊼觀眾在劇場裏的座位，就像天皇的皇位上，對人類命運看得清清楚楚，無所不曉，但又袖手旁觀，不負責任。（阿契爾《劇作法》）

解說：如果觀眾是天皇，編劇便是天皇的上帝。編劇造成一個「奇妙」的情境，一邊要觀眾知道劇場中（舞臺、銀幕、熒幕）一切事情，包括劇中人不知道的一切；一邊又故意隱藏最關鍵性的真相，使到他們增加好奇心，窮追劇情發展不捨。編劇把劇中人的命運，作有限度的透露，觀眾可以看見劇中人背後的一切，包括喜怒哀樂，卻又未必看到劇中人的「將來」。人類乃好奇的動物，對自己無關痛癢，可以袖手旁觀的事，好奇心驅使下，必定追究，這是戲劇性吸引觀眾原因之一。然而，又不能讓觀眾完全袖手旁觀，要他們把情緒投入戲劇之中，隨着主角的喜怒哀樂驚而激動感情。觀眾認同並且感受同一感情，就產生「快感」，劇場之中，大笑一場，或者大哭一場，滿意地離開。此亦是戲劇吸引觀眾原因之一。

㊽應用「吃驚」的技巧，劇作家完全依靠戲劇情節。戀念允許他用劇中人物的性格刻劃，來使戲劇情節複雜多變。換句話說，「吃驚」是戲劇情節造成的；而「戀念」是人物性格造成的。（貝克《戲劇技巧》）

解說：首先編劇要明白，戲劇情節應該多變，不可平淡，人物性格卻不可以作不穩定的變化。一般而言，人物的性格也在變，變的速度極慢。經年累月，久歷滄桑，性格始有理由起變化的，否則便與實際人生違背了。故此，「驚奇」乃產生於合理合情曲折劇情之中。人物性格未完全展示，帶來問題；關係交錯，亦帶來問題，此即懸疑的問題也。

㊾怎樣加強懸念，次序的改變（戲劇情節）能大大加強懸念。（貝克《戲劇技巧》）

解說：凡戲應有一個大懸念，這是全戲的靈魂。觀眾為甚麼要看這齣戲呢？他們要獲得解開這懸念的答案。編劇暗示（或明示）這個懸念時，最重要觀眾接收到、感覺到，繼而編劇捉住觀眾好奇的心理，把懸念的答案「弄來弄去」，不到結局始終不揭露。「弄來弄去」，即所謂扭曲劇情，增加枝節，把觀眾的心推到答案之中，隨即又拉離，把進路推到山窮水盡處，卻發現柳暗花明又一村，這是編劇的技巧。「拖延」永遠有擴大戲劇的作用。所謂「拖延」，並非沒有實質內容的拖延時間，而是操縱觀眾情緒，抓緊觀眾好奇心理而產生的蓄意「拖延」。到了情緒被波動之後，觀眾樂意被「玩弄」。編劇故布疑陣，大賣關子，拖延結果，觀眾都樂於被「弄」的。

㊿一齣好戲最主要的是：好的細節安排實際練習。要把戲劇場面一個接一個合乎邏輯排列起來，是簡單的；要把戲劇場面一個接一個合乎興趣地排列起來，也是很簡單的。安排場面既要合邏輯，又合乎興趣可就不簡單了。劇情細節的安排要自然，要感情豐富，

才能安安穩穩接上高潮。這個困難必須在劇情醞釀中加以克服。（韋爾特《獨幕劇編劇技巧》）

解說：編劇的功力見於：如何把劇情表達出來，既有邏輯，又有趣味！劇情從設計得透徹的人物性格出發，人物的關係變化得到順利發展。鋪下一條邏輯性很強的軌道，劇情依軌道前進，必定合理了。選擇場面甚考心思，要有趣味細節，要有豐富感情，只有從日常生活中提煉得到。編劇靠日常生活中敏銳的觀察、系統記憶，寫出好的細節、寫出豐富感情。寫劇本需要醞釀的，醞釀期做搜集資料，須全盤設計藍圖，計算步伐。沒有足夠醞釀，劇本不會搞得好，這不是一蹴即就的工作呀！

㊿ 猜破而後出之，則觀眾索然，作者赧然，不如藏拙之為妙矣！（李漁《閒情偶寄》）

解說：觀眾看戲的趣味，在乎半知而未知，既知而貪知。太神秘及玄虛，觀眾沒有心情看下去，愈看愈不知也。太率直太透明，觀眾又沒有猜謎的興趣，有甚麼好看呢？編劇的技巧，就是使觀眾略知一二，引發他們追看其三四；猜到三分之一，還有三分之二的部份使其驚奇。「留」、「放」是技巧，不可不知。

52 水窮山盡之處，偏宜突地波瀾，或先驚而後喜，或始疑而終信，或喜極信極而反致驚疑，務使一折之中，七情俱備，此為到底不懈之筆，愈遠愈大之才。（李漁《閒情偶寄》）

解說：設計整齣戲的藍圖，宜注重計算劇情的曲折處，尤其電視長篇連續劇，劇情一定充滿曲折性。曲折性之吸引，因為其中包涵不斷的懷疑、不斷的驚奇。然而，曲折的劇情至重要合情理，否則觀眾被「玩弄」後，覺「搵戲來做」之感。合情理則先有安排，布伏筆，早觀全局，早下伏線，再曲再折，再巧合，再離奇，觀眾都會相信的了。

㊸收煞宜緊，忌寬。宜熱，忌冷。宜作鄭五歇後，令人揣摩下文，不知此事如何結果。如做把戲者，暗藏一物於盆、盎、衣、襆之中，做定而令人身才覆，此正做定之際，眾人射覆之時也。戲法無真假，戲文無工拙，只是使人想不到，猜不着，便是好戲法，好戲文。（李漁《閒情偶寄》）

解說：上文所論，是李漁對「小收煞」的意見，「小收煞」可算是電影中段的一個段落，在長篇中篇電視連續劇集中，可以引申解為每一集的結尾。上文提到連續劇的特質，就是每集、每周都吊觀眾「胃口」，觀眾的「胃口」給吊正着，包保對劇集如痴如狂。我並不同意李漁文中一句，「只是使人想不到，猜不着」。我的意見是，每段落收場時，應有懸疑，吸引着觀眾，懸疑的答案，觀眾或可以猜到的。可是，觀眾不必百分之一百肯定答案，他們心裏知道，或奇峯突出，或山窮水盡疑無路，柳暗花明又一村的。先令觀眾關心、起疑心便成功了，觀眾願意去猜，等如有心追看謎底。有時讓他們猜中也無妨，關鍵不在猜中與否，乃在有心去猜也。

㊹引起戲劇興趣的主要因素，是依靠懸念。懸念靠殷切的好奇心——感情的——想知道從已知的原因中會得出甚麼結果，並且從這些結果中又會得出甚麼樣的後果。（安德羅斯《戲劇技巧》）

解說：全段文字中，注意「感情的」三個字。感情在戲劇中佔很大的作用。觀眾首先要對劇中人物產生感情，嚮往他們的思想行為，對主角產生愛慕、同情、憐憫等正面的情感，繼而必會產生關懷的心理，設身處地為主角——觀眾愛慕、同情、憐憫的人物——設想。這時候，觀眾已融入戲劇的領域之中。他們先主角之憂而憂，先主角之樂而樂，萬事都以主角為中心設想，關心主角，對主角的「前程」便感興趣。「前程」是未知數，戲劇性的「前程」更須曲折離奇之極，這種追求「前程」的好奇心，便是引起追看的主要因素。懸疑吸引觀眾；刻劃主角性格，使觀眾關懷主角，是製做懸疑的先決條件。

㊺懸念是：興趣不斷地向前延伸，欲知後事如何的迫切要求……使觀眾笑，使觀眾哭，使觀眾期待是對劇作家一句很好的箴言……舞臺上驚人之事，必須早有預示，突然發生的事，必須讓觀眾早料到。（貝克《戲劇技巧》）

解說：這段文字有兩處要注意。其一：使觀眾期待。期待甚麼？期待結果，有果必有因。編劇先寫因，暗示果。有條永恆定律，編劇不可忘記：「種善因，得善果；種惡因，得惡果」，「善有善報，惡有惡報，若然未報，時辰未到」，設勿拗撬或違反這條定律。或

者有人說：「太老套了，千篇一律的定局，哪好看呢？」這觀念錯了，「善有善報，惡有惡報」，變化多着的。原則不可變動，細節千變萬化呀，觀眾期待的是變化萬千的細節；觀眾期待的，也是不歪道理的結局。觀眾心裏的正義感，不容破壞的。其二要注意驚奇之事，必須讓觀眾早料到。早料結果，怎可產生「驚奇」呢？所謂「早料到」是早有感覺，早嗅出「驚」「奇」。集中精神看戲時，少許提示（無論演員的動作、對白、眼神、身體語言，導演強調的鏡頭運用），都足以提示觀眾，使他們「早料」。這是觀眾入戲後的「第六感覺」。有「第六感」，驚奇、懸疑、震慄、恐懼才生強烈效果。我們叫這種技巧做「先營造氣氛」，正如名句，「山雨欲來風滿樓」呀。驚訝、震慄、恐怖、離奇、刺激情緒的事情須有預早的氣氛烘襯，氣氛瀰漫後，觀眾更集中看結果。其實，觀眾亦喜歡欣賞氣氛的。捉到了驚奇場面的「鹿」，切不可忘記脫「鹿」角——先布設好氣氛呀。

㊿劇作家在戲劇高潮緊張和集中注意力之後，讓觀眾從緊張到平靜，擴大眼界，更可以使觀眾感到人生的尊嚴和美麗。（韋爾特《獨幕劇編劇技巧》）

解說：所謂「人生的尊嚴和美麗」是人與人相處的和諧道理。上文引述「因果循環律」是其中一條道理。對人生的常道有基本認識，始能在劇本的結局，暗示出道理來，注意：切勿「明示」、「說明」，乃是「暗示」或「隱喻」。沒有觀眾喜歡結局時聽理論、聽道理的；他們喜歡感受道理，他們要導演編劇啟示，不要導演編劇教導！

⑰高潮是在觀眾中早已引起的緊張性，和帶有感情的興趣性達到了最高點。（貝克《戲劇技巧》）

解說：看戲最重要看到高潮。高潮是全劇「結穴」地方。無論主線多曲折、支線多豐富，也無論劇中帶出多少懸疑、感情有多少轉折，最後都要在高潮中解脫。故此，高潮是連繫着劇情與感情的。觀眾被先布下的緊張性、趣味性所「迷惑」，被這些懸疑、驚奇「引誘」，一直被引入歸向結局高潮的道路。他們還要求甚麼？只要求一次強力的「收煞」，使到觀眾心中的「迷霧」炸開，使到被壓抑的情緒可以舒展（或更加無奈），也使到他們獲得人生的一點啟示。假如高潮不能關照及統攝之前埋下的緊張、趣味，或未能徹底作大解決，觀眾不可能滿意地離場。優良的劇本應使觀眾滿意地、依依不捨地離場。

⑱我幾乎可以說：我是為了最後一場戲而寫劇本的。（易卜生）

解說：對於九十分鐘長度的電影劇本來說，這是一句金石良言。因為放映時間短促，在建立人物性格、主題之後，就要決定大結局是怎樣的了。時至今天，結局場需要「一本」至「一本半」菲林長度，即十至十五分鐘的過程，安排高潮要有篇幅，故此，在開首設計時，應已想及結局，再從結局向上進展前因。這句話另外有一個意思：最後的一場，即高潮之所在，正是全劇主題揭示的地方。為甚麼寫這個劇本？是為揭示主題，故為最後一場寫這劇本絕對是不錯的了。

⑤⑨你問我怎樣寫戲，回答是從結尾開始。（E●李果夫）

解說：並不是每位作家都從結尾開始，逆上而創作的。結尾開始可使到上文的結構有條有理，可以精巧地布置伏線，同時也確保高潮順利產生，百無一漏。我提議初學的編劇，或寫長篇連續劇的選擇這種工作方法。有些作家習慣寫劇時，順着氣勢，一邊寫，一邊補充情理，發展到一半時，始歸入結局的思考中。這種寫法，可能有神來之筆，斧鑿痕迹少見，但功力不及的，可以弄到虎頭蛇尾，不是初學者的做法。

⑥⓪除非你已經完全想妥最後一場的動作和對話，否則不應動筆。（小仲馬）

解說：小仲馬強調最後一場的重要性。連動作對白也應早有預謀，並非指甚麼也沒有便開始設想最後一場，起碼人物設計，劇情結構，主題都想好，否則，劇情也不可以緊密地聯繫起來。

⑥①高潮是全劇必須場面，是主題思想最突出的、最鮮明的地方，是人物性格揭示最深刻的地方，是戲劇情節發生突變的地方，是全劇最緊張的轉機所在，高潮寫不好，全劇就失敗了。（顧仲彝《編劇理論與技巧》）

解說：顧仲彝簡短地把高潮的作用寫得清楚。我們要注意在「突出」、「鮮明」、「揭示」、「突變」、「轉機」這幾個詞語上，設計高潮，要全面照顧主題、人物性格、劇情發展、劇情轉機這幾項目。最好的辦法，就是依性格發展劇情，順流寫下，停下來檢查所寫

的符不符合上述高潮的要求，假如並不符合，便「加料」在未足的地方。「加料」不可以妄加，要切合環境和情理，因為高潮必有上述因素，故此，細心加插這些元素是可行的。

㊷高潮不論用動作、對話、姿勢或思想（直接表達或暗示）表現出來，它總是在觀眾中產生一場、一幕，或全劇最強烈的感情。（貝克《戲劇技巧》）

解說：要注意「最強烈的感情」的「最」字。千萬種感情，千萬條線索，終底在高潮中解脫。切勿把比高潮更濃的感情放在前面，也不要把最激烈的鬥爭放在高潮鬥爭的後面，唯有高潮是最濃郁的、最激烈的。高潮一過，便是完場，切不可拖一條長尾巴，畫蛇添足，來一個「反高潮」，若然，甚麼情緒都會破壞盡了。

㊸任何一齣戲，決不能缺乏一個引起觀眾最大期待的集中點。觀眾需要這樣一個集中點，否則他們就不能確定對戲中事件應當採取的態度。（勞遜《戲劇與電影的劇作理論與技巧》）

解說：這是戲之引人入勝處。吸引觀眾的基本原則，或明或隱，全劇要有最大的懸念。這個懸念，也是為甚麼觀眾可以被吸引住的所在。懸念可以化成一個問號，可是未必要「畫公仔畫出腸」般明顯，觀眾在戲的前段感受到這個懸念（即使說不出來）也是足夠的了。有了問題，就求答案，各人有各人對答案的見解和估計；答案當有差異，也會與編劇本意相違的，這沒有問題，最重要的任務不必要觀眾贊成編劇的見解，而要觀眾願意投

入、被吸引，享受追看的樂趣。

㊹讓戲劇動作向前進，而又把它拉回來；用腳蹬踢馬腹，要馬向前跑；但又勒住韁繩使牠保持自然步法——這就是劇作法中最重要的方法，也是刺激戲劇藝術家發揮他最大的努力。（享朊《現代劇》）

解說：此段文字的比喻很是矛盾。讓戲劇發展向前（俗稱「去橋快」），為甚麼又要勒住呢？豈不是拖慢節奏，搞亂了步伐嗎？我們要靈活了解這句說話。戲劇展開時，編劇會發覺一股力量在推動整個劇情的發展，因為人物性格設計完善，人物性格交錯發生關係時，劇情便順「流」而下，滔滔不絕，簡直沒有退縮迴轉餘地。編劇遷就這股「洪流」，着筆都是順理成章的。然而，順流而下的橋段欠缺神采，需要在順流的彎曲處「歇一歇腳」，精細地鋪排一下「感情」。「去橋」速度要有快有慢，有停有頓，有硬繃繃的事實，也有軟綿綿的感情。有人以虛虛實實形容之，有人以徐徐速速形容之。劇本去勢像音樂、像詩歌，須有韻律感，千萬別以為快就是「爽」，高潮多就富吸引力。每一段都「快」變成「不快」；每一段是「高潮」，變成沒有「高潮」。徐疾有致，虛實相適，有理有情，有粗有細，安排得宜，是編劇至高境界！

㊺劇作家不能親自出面說話——他把自己融化於眾多人物之中。但融化之後，他必須掌握這些從他想像中瓶子裏放出來的精怪……引導他們從衝突走向結局。最後通過他們的

命運道出戲的主題，給觀眾閃爍着崇高思想完整的印象。

⑯只有劇作家本人完全進入角色的心裏情況下，任務才能完成。幻覺中，清楚地看到劇中人物，而且與之混得很熟，就是進入角色了。應該了解劇中人的命運，預見他的行為，理解他的內心。（托爾斯泰）

解說：再一次以劇作家寫作經驗告訴我們，設計人物性格，了解人物性格，巧妙地使用人物性格，使所設計的人物產生戲劇性的衝突，對所寫人物應比認識周圍親友性格還要深刻。如果一組編劇分工寫稿，應來一次「認識劇中人性格的座談會」，編劇導演拿主要人物性格討論，不斷以刺激性的事件加諸他們身上。例如發覺配偶通姦，男主角會怎辦？被人冤枉獲罪，主角又會怎辦？一組編劇和導演反覆表達他們對主角性格的觀點，各人修正個人的見解，綜合定案，討論愈長，對主要角色認識愈深。只有導演和編劇合作，兩人也應作一次確定性格的討論會，務使導演與編劇達到大致相同的共識（兩人兩個腦袋，總有差異，只可以調節到較為接近）。所創造的人物性格鮮明、突出，又經得起反覆考核，這種性格當好看的呀！

⑰我坐下來寫一個人之前，總把人物的性格在心裏想透了。我一定得把握住他靈魂最後一條皺紋。我永遠從人物性格寫起，舞臺背景，戲劇效果等一切油然而生，不會叫我操心。只要我掌握人物性格的每一方面，我心裏也得有他的外部形象，要想到他最後的一個

鈕扣，他怎樣站着，怎樣走路，怎樣行動，他的聲音又是怎樣等等。把他的命運寫盡了，我才罷手。（易卜生）

解說：上文說過，從人物性格作為起點發展劇情，是順產的劇本，劇情不可完全不兼顧。齊集全體出色鮮明的人物性格後，總要選擇事件——由他們性格中可能產生的事件——寫情節，不同舞臺劇本，電影電視伸延的範圍很大，時間也伸延很長，可選擇的情節也多着。易卜生的說話適應於編寫「時間」「空間」狹窄的舞臺劇。現在的電影電視劇同樣從人物性格寫起，而「時間」、「背景」、「戲劇效果」並不是油然而生，而要編劇操心去選擇，關照全局去選擇最合適的，才可應用。

㊽一方面是解結前進，另一面又抑制着這前進的意向……唯恐劇本過早結束……劇作者可以自由抑制嗎？不，乃是由衝突中存在的、為克服時間鬥爭所必須的各種矛盾來抑制的，使解結貼近的那種力量在挪遠解結的那種力量作鬥爭。這種鬥爭，也構成了中間幾幕戲的內容。

總之，繫結是始終孕育着解結的，為了使果實成熟，需要有（戲劇的）時間。過早誕生，對作品有害，拖延（既定的）時間，使觀眾認為從開始就被引入迷途。（霍羅多夫《在第一幕和最後一幕戲之間》）

解說：最重要的觀念是：必須順從「劇本的去勢」。發現劇本去勢太速，或者太慢，調

節去勢的速度，不可硬來呀！劇情的去勢受到劇情內的衝突因素而決定的。營造矛盾、發展衝突鬥爭需有醞釀期與爆發期，該視這段衝突鬥爭的性質，決定醞釀及爆發期長短、緩速，過早或太遲都不利於整體劇本。這是編劇心理計算功夫，當考慮全劇各種衝突比例，衝突的重要性，也視乎此衝突的吸引性。長篇電視連續劇，至少播映二十小時，需要多量的衝突點。每個衝突點，都要細緻地布局、鋪排，使之醞釀成熟、爆發，伸延到後期發展的內容，都充滿連鎖引發的戲劇性。細節是極需要的，粗枝大葉失去電視連續劇細膩的藝術。九十分鐘電影劇本，沒有太長的時間容納太多衝突點，大約兩至三個衝突點已經足夠了，並不表示九十分鐘的電影劇本不需要細意的布局、鋪排，而是不可太「貪心」注入數量過多的衝突點，一者浪費拍攝資源；二者擠迫的時間內，過多的衝突使到每節衝突未完整地建立，觀眾不「消化」的哩！

㊾一個作家實在就是一個全能的演員，能用一支筆寫出王二、張三和李四的語言，而且都寫得恰如其份。劇作家在寫人物臺詞之前，先把自己化為角色，設身處地，夢往神遊，再考其關目，試其聲音，然後把最準確、最傳神的臺詞直書下來。（老舍）

解說：寫臺詞是編劇最困難的功夫，因為要酷似，又要精煉，更要貼題。各類人物有各類人物的說話語態，各類情境有各類情境說話措詞，實在太複雜了。唯一修煉辦法便是實地觀察，無時無刻不注意周圍各類人物的言行舉止，同時也需增廣生活接觸的範圍，多

看電視、電影、報章、雜誌、小說、散文。寫對白就是描寫人生經驗。

⑩言者，心之聲也。欲代此一人立言，先宜代此一人立心。若非夢往神遊，何謂設身處地？說一人，俏一人，呼則握筆，口卻登場。全以身代梨園，復以神魂四繞，考其關目，試其聲音，好則直書，否則擱筆。（李漁《閒情偶寄》）

解說：編劇必須具備強烈的幻想力，能夠把劇情、人物放進腦海之中，讓角色在腦海的舞臺上「試演」一次。編劇深切認識角色，融進角色感情，腦海中的「他（她）」便是活的、有生命的。這「生命一遇上衝突、矛盾時，性格、意志油然而生，腦海中呈現「他」應該做的事，說出「他」應該說的話來。同時，編劇腦海中另一角色——也是活的，有生命的角色——遇上了「他（她）」，依照性格和意志就產生戲劇行動。一場未在熒幕、銀幕上演的戲，先在編劇腦海中第一次上演。編劇細心「欣賞」這場戲如何如何演出，角色如何如何說話，甚至把戲「暫停」，思想跳出這個「腦海舞臺」，理智地分析利弊，檢查得失，然後跳回「腦海舞臺」修正他們的戲劇行動與對白，把行動和對白記錄下來便是劇本了。「夢往神遊」的能力必須鍛煉，這是編劇專業的特點。

⑪一個會講故事的人，必然善於用不同的腔調、語氣，甚至不同的詞彙來敘述不同的動作、表情、神態。例如講到一個貪睡偷懶的人時，不僅要描繪他怎樣伸懶腰，打呵欠，一面嘰哩咕嚕地從牀上爬起來，而講述者的語調也慢吞吞的，有氣無力。如果他講的是急

性子的，在發怒的人，他的語氣、腔調會迥然不同，他的句子是簡單的、不連貫的，聲音是重濁而高亢的。（托爾斯泰）

解說：優秀的編劇必是說故事的高手，也是寫文章的高手。說故事、寫文章須善於運用詞彙，善於描寫細節。編劇的文學修養，即運用文字，運用想像力、聯想力要高於常人。無論口頭或筆墨不能表達意思、或者言不達意的，不可能成為優秀的編劇。無論口頭或筆墨的表達能力都要不斷磨煉，不斷改進，才有進步。編劇不可以忘記此點。

⑫劇本是最難運用的一種文學形式，其所以難，是因為劇本要求每個劇中人物用自己的語言和行動來表現自己的特徵，而不用作者提示（旁加注解）。（高爾基《論劇作》）

解說：寫小說，作者可以把小說的故事暫時擱下來，加上作者的評論、說明，或者加上主人翁的心聲和想法，作用是使讀者進一步明白故事、人物性格。戲劇之中，這種說明方法是不存在的，尤其在今天的電影、電視劇中，觀眾透過劇中人的行為、語言就要了解劇中一切。編劇不是小說作者在寫故事，不是說書人在說故事，而是利用劇中人的行動、語言向觀眾「說」故事。緊記這個原則，對寫劇本是有益的。

⑬一部嚴肅的戲，缺少進展就退化成新聞報導，一部喜劇缺少進展，就成為一則笑話而已。（韋爾特《獨幕劇編劇技巧》）

解說：要注意是「進展」二字。劇情必須向前發展，要有發展的潛能。潛能愈充足，

發展就愈豐富。戲的發展的潛能在人物性格，在主題思想，在人物關係變化之中。編劇要推動劇情進展，要駕馭進展速度，還要像耍戲法般，把過程駛過曲折而危機重重的道路，然後把乘客（觀眾）帶到高峯（高潮），使他們在「旅程」中獲得心理上、官能上豐盛的滿足。

⑭（觀眾）被引進一條曲曲折折、早計劃好的曲徑，是一件莫大愉快的事。在那兒（觀眾）只看見前面一段路，看不見（作者）目的地，直到（作者）到達之後，才發現。（屈米登《論戲劇詩》）

解說：使觀眾早知劇終，與不讓觀眾早知劇終，兩派學說都有理由根據。現代的電影、電視劇都很注重過程，尤其長篇的電視劇，更須注重過程。現在的觀眾不會忍耐一段長久沉悶的醞釀過程，而等待精彩絕倫的短暫高潮結局，觀眾進入影院或坐在電視機旁，只希望由頭到尾都被「戲」吸引着。現在的電影、電視劇必須關心觀眾的要求，一開始便「入戲」，便「戲來戲往」、「滔滔不絕」。過程之中，高潮迭起，一步一步「追使」觀眾追看結局，結局是出乎意料的，抑是順應民意都屬其次，觀眾覺得合情合理，不枉追看多時，才是最重要。

⑮觀眾持續不斷的興趣，可以確切稱之謂「將將疑疑的期待」。（勞遜《戲劇與電影的劇作理論與技巧》）

解說：將信將疑是最大吸引力的來源，完全不信或完全相信，都沒有強大吸引力。編劇是出謎語的人，謎語不可太深，也不可太淺。觀眾可以猜到，但又不能肯定必定猜中，編劇向他們的好奇心、幻想力、聯想力挑戰。觀眾將信將疑，心癢難耐，誓要看到答案，這便是吸引他們的力量了。揭開謎底，答案合理，即使猜錯，心底也服氣的（猜中更自鳴得意哩）！假如答案牽強，不近正常人情道理，欺騙觀眾聚精會神，便使他們起了怨忿之心，下一次未必會「上當」了。布局、鋪排、繫結、解結、時間及一切表達方式，都稱之為「章法」。章法成熟、巧妙，即可「玩弄」觀眾於掌上，使到他們將信將疑的。

⑯要求（戲劇）行動進展特別迅速和活潑。展現在我們面前的，不是已經完成的，而是正在完成的事件，不是（作者）向你報導，而是每一個登場人物向你現身說法，為自己說話。（別林斯基《別林斯基選集》）

解說：值得注意的字眼：「正在完成的事件」。戲劇該有始有終，是一件完整的事。事件在未開場前，已有相當多的前因，使到事件富濃厚戲劇性；開場之後，劇情就一步一步「完成」這件事件，前因演變成後果，一個個「果實」順情順理出來。切記，沒頭沒尾的故事，使觀眾看得頭大如斗，煩悶極了的。不可以為無頭無尾便是「新潮」，便是「藝術」。普羅觀眾不要求深奧，更不要求假藝術，他們要求娛樂，從戲劇性中獲得的娛樂。

⑰戲劇緊張是包括兩方面：一方面在戲劇衝突的雙方，保持着相持不下而時刻向前運

動着的客觀狀況；另一方面在觀眾心理上造成迫切期待下文的心情，這樣兩方面合起來，構成戲劇緊張性。（顧仲彝《編劇理論與技巧》）

解說：所謂「緊張」是一種力量，拉緊觀眾追看戲劇的心。看一場相持不下、不可妥協、生死存亡的鬥爭；一場經過蓄意安排、條理清晰的鬥爭是觀眾看戲的目的。因為經過嚴密的安排，觀眾迫切要追看下文的慾念便是戲劇的緊張了。不迫切、不使觀眾期待的戲劇，即沒有緊張性的戲劇，不會受普羅大眾歡迎的。

⑱說明有四個特點：好的說明方法要清楚；必須有充足的理由，就是說，說明要自然，這些事實應當這樣交代出來；說明方法必須有趣，使必須交代的事實能抓住觀眾的注意，樂意記住它；這方法必須使說明迅速交代清楚。（貝克《戲劇技巧》）

解說：清楚、充足、有趣、迅速乃說明任何概念的法則，而特別強調第三點「有趣」。並不一定要「引笑」、「幽默」才「有趣」，使接受說明的人產生感覺興趣之心，即是「有趣」。例如提出深刻觀察所得，發人之未發，必定有趣；例如持有不同的觀點與角度而又合乎情理，出人意表，亦是「有趣」。任何事件中，任何人物中都可發掘「有趣」，不可隨便放過微小細節。先具發掘「有趣」之心，再具欣賞「有趣」的心，鍛煉成尋找趣味的觸角，則任何人物、事件都有趣味資料了。

⑲好戲只用十行字就可以把故事講清楚，而壞戲用一版篇幅也說不清它混亂的意念。

因此對一個初學寫作的人，可以介紹他用以下的預測性的試驗來斷定他未來的劇作是好是壞——他能不能把劇本的梗概用一百字寫出來。（阿契爾《劇作法》）

解說：這是很常用的一個測驗編劇能力的方法。道理很簡單，愈充分的材料、愈透徹的認識，使到作者選擇最精煉簡單而準確的詞彙來表達意思。不然，萬語千言也說不清雜亂及未成熟的構思，編劇技巧如是。搜集的材料多，對角色性格及劇情了解透徹，便可用最簡煉的筆墨編寫，文氣一發而下，順勢而來。否則處處碰到解不開的結、行不通的路，陷入劇本的迷途中，進退艱難。故此，編劇必定在下筆前了解透徹所要寫的。

㉚第一幕要清楚，最後一幕要短，全部要有興趣。（大仲馬《編劇秘訣》）

解說：第一幕給觀眾第一個印象。要知道，觀眾程度參差，並非都略知劇情背景和人物性格的，先要假定觀眾對劇中背景、人物、前因等等一概不知，第一場（或早段）戲文須交代清楚。最後一場（或最後段）累積的懸疑，整齣戲的懸念，一切大小問題，千里尋龍，到此結穴。不可拖泥帶水，宜精簡地替熱烈期待的觀眾揭盅。結尾忌拖延，忌兜圈，忌再開旁枝，忌畫蛇添足；中間的過程，不能平淡發展，一定要充滿趣味。趣味是甚麼，也在上文說過了。

㉛緊張是：來自衝突中雙方力量的平衡。（勞遜《戲劇與電影的劇作理論與技巧》）

解說：一面倒的爭鬥是缺乏趣味的，勝負之數已決定了；勢均力敵的鬥爭，才有趣味

性。勝負未卜、富有猜度性、爭議性，故此，要安排勢均力敵、旗鼓相當的對手；有時甚至較勝一籌的對手，使到「決鬥」有預感的氣氛，鹿死誰手，尚未分曉的感覺。對手較強大，壓迫力也增強。焦慮、緊張，不安籠罩觀眾的心底。這差不多是製造衝突的基本法則。

㉜緊張是戲劇結構的秘密，是戲劇技巧的主要目的，是心力伸張或意向向前。（阿契爾《劇作法》）

解說：「緊張」是解作不斷令觀眾聚精會神，注意力極度集中。觀眾為甚麼要聚精會神，注意力極度集中呢？因為他們的情緒，已融匯在戲劇的情緒之中，觀眾對劇中人、主角、配角，都發生了感情，有些觀眾還「認同」主角是他自己。故此，角色的一切行動、一切感情，觀眾都有息息相關的感覺：在生死、髮、或是面臨抉擇時，觀眾只有聚精會神，極度關注劇中的變化了。編劇寫具吸引力的劇本，必須寫好劇中人的性格、關係、矛盾、衝突和不可妥協的鬥爭。

㉝外部動作，或是內心的活動，其本身並非戲劇性的。它們能否成為「戲劇性」，必須看它是否能自然地激動觀眾的感情，或者通過作者的處理而達到這樣的效果。（貝克《戲劇技法・論戲劇性》）

解說：「感情」兩字最重要。觀眾欣賞戲劇時，受到吸引力使他們認同、關心角色的

一切，這便是觀眾與角色產生「感情」。人與人產生感情除了外形的吸引外（面緣），最重要是性格。例如使人嚮往的性格，觀眾遂產生愛護他的感情。性格鮮明、觀眾容易認同、容易了解；性格曖昧、不統一，或是反覆無常，就難於了解，也難於產生感情。「感情」並不局限於喜歡、欣賞，討厭、憎惡、唾棄也是感情，反派性格也可以激發起觀眾的感情。「自然地」二個字也須注意。觀眾內心是沒有偏見的（假定他們對反派角沒有偏見），觀眾認識劇中人物即以日常生活的感受為基礎。編劇以一般觀眾日常生活的價值觀，作為描寫性格的基礎，則是「自然的」了。或者有人會問：戲劇是創新的，最忌「老套」，編劇寫忠、寫奸，通常重複「忠」、「奸」的性格和重用忠奸的語言行為，豈不是「老套」？我認為抽象性的「忠」、「奸」，「仁義」、「暴戾」等概念是沒有時代性的；具體的「忠」、「奸」卻因時代不同、地點不同、環境不同，有很大的差別，要顧全劇本中發生的時間、地點、環境而切合「忠」、「奸」的行為、語言、態度。況且人的性格並不單純，設計性格時，應加入時代、地域、環境的特色因素。這些因素，構成獨特而鮮明的人物性格，要不失自然的一面。

㉞緊張：一種用以拉住觀眾的，稍帶神秘色彩的「東西」，一種觀眾和演員精神的同一化……緊張取決於「到達爆發點」之前劇本的動作所承擔的情緒。緊張來自衝突，雙方力量的平衡。（勞遜《戲劇與電影的劇作理論與技巧》）

解說：使觀眾極度集中精神，必使觀眾的感情融匯進劇中人物感情之中。勞逐提出在劇情「爆發點」之前的情緒，也是緊張的來源。劇情須充滿驚奇、懸疑、曲折的，一如「過山車」全程的設計，一上了「過山車」，即不能自主，全被軌道的曲折起伏帶動，觀眾只有聚精會神，才可以減輕不斷湧來的驚訝和懸疑。觀眾「入戲」，才可以享受到戲劇性的緊張。平淡、無奇、單調、直接、沉悶都不是吸引觀眾的力量。編劇一直要檢討全劇過程，刪改、修正一切「反緊張的動力」。

⑧⑤傳奇無冷熱，只怕不合人情。如其離合悲歡，皆為人情所必至，能使人哭，能使人笑，能使人怒髮衝冠，能使人驚魂欲絕。即使鼓板不動，場上寂然，而觀者叫絕之聲，反能轟天動地。是以人口代鼓樂，讚嘆為戰爭，交之滿場殺戈，征鼓雷鳴，而人心不動，反欲掩耳避喧者為何如！豈非冷中之熱，勝於熱中之冷；俗中之雅，遜於雅中之俗乎哉！

（李漁《閒情偶寄》）

解說：李漁的見解，戲劇場面並不是一定要熱鬧的。熱鬧的戲，未必一定好看；冷清的戲，也未必不好看，關鍵在於「合不合人情」。不論觀眾年紀、職業、性別、教育程度，都有「人之常情」。也無論是聖哲完人、販夫走卒，抑或是泯滅人性的江湖大盜、喪盡天良的混世魔王，他一坐下來看戲，便搬出「正常的人情道理」作為欣賞戲文的準則。不符合「正常人情道理」，他們就看不順眼，不期然產生反感，反感一成，就失去興趣看

下去。遠離人情道理，就遠離觀眾的價值判斷能力，也離開他們興趣的範圍（編劇的素材可以超越觀眾學識的範圍，卻不可超越觀眾價值判斷的範圍）。

⑧⑥性格描繪是人的本性的表現，大家能認識了解和接受的性格特徵。心理分析是人物性格的挖掘，把在我們知識範圍內還不知道、不理解的深奧莫測的心靈領域揭露出來。（阿契爾《劇作法》）

解說：編劇應對各類性格頗具認識及有相當心得，設計劇中性格時都替所設計的人物進行「心理分析」，把劇中人的性格解剖、追源，也準備性格進展歷程的路向。觀察、評論、研究所見的各類人物，是唯一取材的方法。編劇的生活應是開放的：多交朋友，多認識不同階級人物，不同教育程度、不同性格的人。搜集資料之後，還要分析與研究，抽取精華，整理儲備，以便他日所需。不善觀察、分析性格，絕不能設計吸引觀眾的人物的。

⑧⑦戲劇情境要強而有力，要使情境和人物性格發生衝突，讓人物的利益互相衝突，不要讓任何人物企圖達到他的意圖而不與其他人物的意圖發生衝突。讓劇中所有人物同時關心一件事，每個人各有他的利害打算。（法●狄德羅《論戲劇體詩》）

解說：設計情境，即劇情發生之所在地，是一門技巧。有時因情境使劇情順利發生；也有時為劇情要借助某種特殊情境；可是，最重要的地方，乃是參與劇情的人物與所在的情境有沒有衝突的潛質。比方說：法庭是原告被告衝突而產生鬥爭的「戰場」，是律師與證

人「開戰」的地步；也是莊嚴正義與狡滑詭辯「決戰」的沙場。觀眾一見這個情境，就準備接受一場激戰，「利益衝突」是最普遍而最方便構成衝突的「衝突」。利益之爭最易形成與受到了解，只要分析當此之事、當此之時，劇中人性格所得的「利」，所獲的「害」，便知矛盾發生在甚麼地方。再把矛盾尖銳化，不準備妥協，就順利完成「必爭」的局面，也是一場「好戲」上演的預備工夫。「各人有他利害的打算」是把形勢複雜化，把很多個可能爆發的「炸彈」串連在一起；各人的「利害打算」，也透露了各人心底的性格、各人意志的趨向，無形中看到他們之間的差異、矛盾與衝突的潛力。「利害衝突」是生活中最普遍的衝突，特別鮮明。編劇宜從「利害」關係處分析事件、性格、行為、語言。這是一條製造戲劇衝突的捷徑，描寫人物性格的捷徑。然而衝突並不一定是利害關係，「意志的衝突」也許不計較利害的。我們也需要知道。

㊽戲劇的基本特徵是社會衝突——人與人之間、個人與集體之間、集體與集體之間、個人或集體與社會或自然力量之間的衝突；在衝突中，自覺意志被運用來實現某些特定的可以理解的目標，它所具有的強度應足以導致衝突到達危機的頂點。（勞遜《戲劇衝突律定義》）

解說：戲劇的衝突定義至此十分周全，要注意是「衝突的強度」。衝突可以是疲弱的、無精打采的、半死不活的衝突，這些編劇都不要選擇及營造，編劇需要發展到不可妥協、

不可避免、必成危機的衝突。危機就是，關乎主角性命、前途，或是與觀眾有共同價值觀的正面原則受到的阻礙。鬥爭是沒有肯定結果的，主角未必表面勝利，也未必失敗，這是結局的懸念，也是危機有趣的地方。要把劇情向前推展，推到頂點然後解決，才可獲得高潮，也是把觀眾的情緒推至沸點，以結局出示編劇的心聲、見解和答案。使衝突加強，再加強，達至頂點是最重要的編劇技巧。

(89) 戲劇產生於一個劇本裏的某人，或某些人，自覺的或不自覺的面對敵對的人，或環境、或命運進行鬥爭。當觀眾知道引起鬥爭的障礙是甚麼，而戲中人物卻不知道的，那鬥爭總是比較緊張的，戲劇就這樣產生了，並且繼續下去，一直到戲中的人物也知道了那障礙是甚麼。當我們看着在人物身上所引起的肉體上、心理上精神反應時，戲就鬆弛下去；當反應完全終止時，戲就完結了。人物對障礙的反應最強烈時，是那個障礙以另一人的意志形式出現，兩個(相反)的意志力量幾乎勢均力敵。(瓊斯《對戲劇的普遍規律下定義》)

解說：注意「障礙」二字。有人認為未必一定需要衝突鬥爭才形成戲劇，排除障礙也是戲劇的元素。排除障礙其實也是付諸行動的一種鬥爭，容易排除障礙，哪有戲之可言呢？戲劇性基本是建立「對立面」，尖銳的「對立面」，日常人情道理可以了解的「對立面」，觀眾認同這「對立面」，戲可以繼續演下去。「對立面」，形成緊張，也形成追看的吸引力，一旦消失對立，一旦和緩對立，或是減弱對立，已近完場。戲劇是把對立形勢不斷

加強，不斷拉緊，不容協調，否則必定不好看。

⑨⓪人物只說為甚麼上場是不夠的，我們應該從關係中看出他們必須上場的具體理由；人物只說為甚麼要下場也是不足夠的，我們應當在事後親眼看到為了哪個緣故才下場的。不然的話，作者放在人物嘴裏的只是借口，不是理由。（茅辛《漢堡劇評》）

解說：編劇最易犯的毛病是粗枝大葉地為劇情、為人物性格設立藉口。到劇情發展瘀塞處，一個簡單的藉口便輕輕帶過。編劇慣用這種「掩眼法」連接劇情或描寫人物性格，將會惹來失敗，因為觀眾心裏感到不順、不願意信服簡單解釋的藉口，觀眾心中有思想邏輯，他們不曉寫劇本，但懂得看戲。故此須再三以觀眾清明的心態、反觀所寫的劇本，檢查有沒有牽強的藉口、觀眾感到不舒服的地方。如果有，即代表那關節未曾深思熟慮，最佳方法是再從人物性格出發細味這個牽強的關係，也不妨先捨棄原來的想法，重新從人物性格處着想。經驗告訴大家，基礎不好的橋段，怎樣修飾、改動上文的細節，都是白費的。更改需從根源地方着手，要有劇情的理由、緣故才可下筆　欺人欺己的藉口必須先拋棄。

⑨①主人翁的性格總是從他的社會集團、他的隊伍中的各種各樣人物身上所採取的許多特點構成。為了大概真實地寫出一個工人、一個神父、一個小店鋪老闆，必須很好地認識清楚成百個工人、神父、小店鋪老闆。（高爾基《我怎樣寫作》）

解說：人物的典型是從很多的特殊個別形體中抽取的。為甚麼編劇要選典型的形象呢？因為典型是最易認同的，最易令觀眾了解的。或問：沒有特別的氣質、純粹典型人物，哪有特出的面貌？對，編劇要注意，選擇典型的形象之外，還要給予與別不同的個性。寫一個神父，有神父典型的形象、行為模式、說話態度、職業表情，而他還可有與別不同的幽默感、樂觀的處世態度。這便是典型中有個性了。

㉜性格描繪是辨識人物，心理分析是揭示人物。性格描繪表現人物性格的已知領域，而心理分析是揭露人物性格和品質的根源。（韋爾特《獨幕劇編劇技巧》）

解說：對劇中人作心理分析、探討是編劇的主要工作，考慮角色行動前，最佳方法乃是先分析角色當時的心理狀況。究竟角色會不會這樣做呢？如果自己是劇中人的性格、會怎樣做呢？這樣做，觀眾能不能接受？也即是說，觀眾能不能直覺或想像到角色有此行動的心理狀態呢？不單只為某一個角色設想他心理狀態，還需要替環繞着這角色的人設想，替面對這角色的人設想，替一切有關這件事（這段劇情）的其他劇中人設想。編劇會發現，依照設計人物的性格設身處地設想他們的動機、反應、感受，可以增加很多料想不同的情節和感情，可以豐富人物性格，也可以帶動劇情進入高潮，也可以使該段劇情增加不少趣味！

㉝故事所能引起的趣味，大約可分為三類：一是情節的趣味；二是人物的趣味；三是

社會的趣味……以打動觀眾好奇心……迷惑許久，忽然開朗，可以一快……此所引起是情節趣味。曉得有生命的人物，他們的性情人格，存心和企圖，觀眾同情地等待着欲曉得劇中人處在目下困難的環境下，究竟掙扎出怎的一條出路……這是人物的趣味。提出描寫社會上一種不平不善現象，以及一部份人當前的所作的不妥、不滿意的解答，使觀眾深思，尋求一種情形的意義或結論，此所引起社會的趣味。（洪琛《編劇二十八問》）

解說：其實一齣電影或一套電視連續劇都應包括上述三種趣味，尤其是電視劇須吸引大批普羅觀眾收看，更不可缺少其中一項趣味。反映社會，引起市民共鳴，就是社會趣味。處境喜劇尤其注重此元素。

㉞每一個故事都有三層背景：地方的、時代的、社會的（社會狹義的指社會中某一職業階層或團體）。編故事，三層背景都要顧到；但有時三者之中格外注重一種，即背景中的事實，更加須寫得詳盡了。（洪琛《編劇二十八問》）

解說：對於劇情發生的背景知識，一定要豐富。像改編歷史劇，某朝代的背景須有超於普通人的認識，但也不須走向牛角尖。背景資料不全，寫來犯駁，使觀眾覺得馬虎粗糙的。最合適的程度，是比一般觀眾所知的深一層，有些素材是他們聽過，但又不太清楚的，這是供發揮的好素材；有些是他們觀念上認同，卻又未見實事的，這也是好素材。有些是觀眾認為這樣的，編劇研究所得與之相反，這些素材雖然「貴重」，切勿用以強拗觀眾

了。例如編劇研究唐朝的服裝即如日本今天所見的和服，傢俬布置也大致相同，便用類似和服的衣着入戲，觀眾只覺得戲中人物穿日本衣服，甚少認為這是研究所得的資料。編劇又怎樣和觀眾辯論誰是誰非呢？何況編劇並不是辯論家，只是提供劇本的創作人罷了。

㊺敘述故事的法門之一，是任何故事，都不能平鋪直述，一條線說下去。必須各方面鋪排，要有起伏，有跌宕，一到了會出現悶場的時候，就要另闢蹊徑。敘述故事的法門之二是：轉過去說故事的另一些發展，這些發展，必須大是有趣，能吸引人，不然，看故事的，就不再看下去了。（倪匡《到陰間去》）

解說：注意「到了會出現悶場的時候」一句。編劇與作家一樣，經常要注意自己所寫的，將會不將會出現悶場！這是專業的「警覺性」。通常在故事段落與段落之間會出現悶場。警覺將會有悶場，即要另闢蹊徑，把觀眾的興趣重新撩起。古典小說常用：「一枝筆不能述兩頭事」，觀眾感覺緊張處，作者硬生生的停下來，轉去說另一頭故事，此乃險着。蓋另一頭故事必須有此頭故事同等緊張及吸引力，觀眾才有心情忘記剛才的緊張，享受新起一頭線索的緊張；其次此新一頭的故事線索，似與上一頭無關，其實有莫大之關係。作者先要布置安排妥當，才可用這轉說的筆法呀。

編劇須知

基本技法

一、養成搜集資料習慣。

二、設計妥善儲藏資料系統。

三、訓練對事情有所見解，一種為普羅大眾接受而稍為比普羅大眾深入一點的見解。

四、訓練觀察人、物、事情入微，有良好正確的分析能力。

五、通透戲劇原理，經常願意主動檢討所思是否合理合情。

六、認識社會、認識時代，認識觀眾。從觀眾觀點及普遍理解能力出發檢討自己作品。

七、有崇高做人處世的宗旨，有正義仁愛的心，有自覺應向社會普羅大眾負責的心。

個人修為

懂得製造別人信心：編劇面對的人是導演、製片人（資本家），或者代表資本家接納劇

本的人。使到「買家」有充足信心是編劇必須的任務，也是謀生的法則。要使「買家」充滿信心，則要：

一、永遠早到十分鐘，以培養開會心情，永不早退。

二、有充足的準備工夫，最好有文字的記錄，永不使「買家」感覺臨急就章、衝口而出、順口開河、胡說八道！

三、無論文字表達或語言表達，都簡煉扼要，現在「買家」喜歡編劇以語言表達故事，編劇要自我訓練講述故事大綱的口才技巧，輔助的身體語言、眼神、聲調和面部表情。

四、眾多工種聯合會議時，切勿「賣橋」，只對導演及「買主」才賣。

五、除「賣橋」之外，不亂發言，言必中的。

六、切記不要在導演及「買家」面前做「教師」，教授他們編劇理論，也不苟且做「應聲蟲」，心中不舒服的意見馬上記錄，待機想透重新建議。切記你是編劇，不是導演，不可越俎代庖，替導演出主意，尤其在「買主」面前。編劇是導演主要的助手，助手有助手的天職。

七、遇到爭辯，平心靜氣。深思熟慮，有足夠而難於反駁的理由時，攻而下。切勿前言不對後語，或者漏洞百出，或者似是而非。

八、編劇態度一定要保持專業人士風範，不亢不卑，自信心堅強而不固執，有理由的地方願意接受更改的意見。

九、永遠保持對創作有濃厚興趣，困惑瘀塞時，仍然努力發掘出路，企圖打通瘀塞。

十、表現投入生活，見聞廣闊，資料充足。

十一、願意與同組編劇（如集體編劇）交流，永不爭先奪功，也永不退後隱藏。

十二、交稿守時，絕對守時，千辛萬苦都在承諾時間交稿。

十三、稿件要細心處理，格式統一。完工之後必再加修改，字體雖草不可難讀。

以上各點，是編劇最低的要求，最起碼要做到的事。專業編劇必細加檢討自己，以上各點做到滿分嗎？

知己知彼之術

編劇的天職是幫助導演完成劇本創作。切記：劇本是戲的「工作藍本」，觀眾並不是來看寫滿文字的劇本，觀眾是來看拍成畫面的電影、電視劇的。

編劇幫助導演設計「工作藍本」必定要與導演互相溝通，很透徹的溝通，並且對所準備的劇本達成統一共識。導、編二人不能達成共識，所拍的戲永遠不會完美，演變成編劇

只是導演的「奴隸」，或導、編決裂。導演、編劇達成共識，彼此均要溝通下列各項：

一、導演的意圖（或者「買家」的意圖，或導演反過來要求編劇的意圖）。

二、主題。

三、戲的類別（武俠？文藝？歌舞？喜劇？處境喜劇？長篇「肥皂劇」？）。

四、成本預算（如在電視劇，成本還包括後期加工的特技成本）。

五、演員派角，研究市場和劇本的需要及取捨。

六、當時的市場情況，營業的基本策略。例如以海外市場為主的產品，劇本的寫法應參照當地市場資料。

七、時限。工作時間的分配。編劇要計算創作、寫稿、修改的日期及程序。

八、劇本的時代背景、地理背景、社會背景。導演要交流彼此的資料，配合資料，不致矛盾。

九、全劇的風格——邏輯線的標準。

十、限制。例如只可以全劇利用棚廠布景拍攝，製作資源不可能蓋搭之場景，角色的用期，拍期的限制，或各類不依常規的限制。編劇早於創作時，併解決了限制。

知「倉」知法則：

作為一個專業的編劇，應該自發學習導演、製片、攝影及其他工種的工作。這都是有利寫劇本的。導演如何從文字劇本化作分鏡頭劇本，如何教戲，又如何現場指揮，至剪接、配音、合成、宣傳都一一要努力學習。懂得導演技巧的編劇，他日可成導演之外，還豐富了個人編劇的知識。對於營業、宣傳、成本有多些了解，必定減少「買主」、導演麻煩，成為受歡迎的編劇。

編劇、導演兩個崗位關係密切，互相懂得對方的工作技巧、方法，對製作定有幫助。

寫故事大綱的要點（包括賣橋要點）

知己知彼、百戰百勝。作為編劇，對你的「買家」（導演、製作人、資本家）的心理一定要認識，他們都期望所出的產品成績優良，能夠吸引觀眾，因而獲得名譽上、利益上、藝術上的滿足感。「買家」就是編劇的「第一個觀眾」，一定要在第一時間內吸引着他，使他對劇本計劃「着迷」。如果連「買主」的興趣也不能吸引，遑論吸引普羅大眾的興趣了。

寫故事大綱（賣橋）的重點，就由如何吸引「買主」（作為普羅觀眾）出發。寫故事大綱不可長篇大論、不應超過二千五百字。即是說，只花「買家」十五分鐘時間，便可看完（「買家」多數不願花太久的時間看故事大綱的）。

根據戲劇的創作理論，劇情由人物性格而產生，故此，一定要用最精簡的筆墨描寫主角、反角（主角的敵人）、主要次角等。角色的性格是複雜的，宜寫初期如何，後期如何，如能夠安排「人物關係表」更佳。看表比文字描寫容易「入腦」。為了使「買家」對角色更加了解，可以提出編劇心中的演員名單，通常都有助於「買家」的想像。

凡戲劇必有最主要的衝突、最後變化成的鬥爭，故事大綱應沿着這條主線而寫。電影

故事大綱可粗分成三段：

第一段：交代清楚是何類劇種（喜劇、恐怖、偵探等等），繼而時代、社會、人物的主要關係，最重要是戲劇中產生一個甚麼「問題」。這「問題」，就是全劇的大懸念，編劇必須正面提出來。「問題」出來之後，引起「買家」的好奇心，想知道下文如何發展。

第二段：是劇本中段的情節，最重要是矛盾的加深、衝突的準備，也須說明多一點前因後果，使「買家」對「問題」更感興趣。這一段之中，要做好結局（高潮）的準備，提出幾個關鍵問題，使到結局更具懸疑性。

第三段：寫結局。文筆要快、伶俐。編劇不宜道白結局，宜暗示結局是這樣的。尤其出其不意的結局，以暗喻為佳。

編劇是以語言表達故事大綱的，須注意的地方與寫故事大綱差不多。惟編劇要注意：

一、修辭。未演講之先，須先寫下要點，思考最貼切而經濟的用辭，切勿辭不達意。

二、故事的先後次序安排很重要，原則是把問題暗示、明示、隱約提到謎底，吸引「買主」的注意，引誘他提問，才精簡地道出答案。

三、描寫人物要生動，不妨多舉例，讓「買主」發揮。情節最重要，只說大概，切勿說每一場細節，或者每一場畫面（情節說多錯多，當時犯駁的機會也多）。

四、邊說故事，一邊要留心「買家」的反應。他是「第一個觀眾」，如果發現被吸

引，努力講下去；發現冷場，馬上要轉過新的發展。故此，編劇在見「買主」之前，應有百分之二百的材料準備，並且極度熟悉所講人物故事（最好不帶文字，空手而去，白口而言）。

五、神態要堅定，對自己所創造的人、故事有信心。有信心才使眼神流露氣定神閒之色，也使「買家」產生信心。很多時，「買家」被編劇的神態影響信心，失失慌、口吃吃、不流暢都使他們失去信心。故此加強「買家」信心，事半功倍。

電視的「賣橋」方法與電影差不多，編劇要特別注意是：

一、分段情節。「買主」（通常是總監級）可能懷疑情節能否在二十集或更多集數內可足夠發揮。編劇最好有系統地表達。例如第一段五集含多少情節，第二段五集又含多少情節……如此類推。

二、電視劇很注重角色中的人物關係及他們的發展，「賣橋」時應重點講述角色中的關係及發展概況。從「感情線」、「事業線」兩路進發，使到「買家」相信該劇包羅萬有，社會各層面的觀眾都可以包容兼收。電視觀眾的層面很廣的。

三、優良的電視連續劇可以靠口碑累積觀眾，尤其長篇肥皂劇必須有此「最後之大高潮」吸引全城的人。「最後大高潮」必是觀眾最同情、最獲共鳴的主角的遭遇。這是關係到主角生死、榮辱、前途的一次最大考驗。編劇應早定下這個高潮的結局，並在適當的營造

氣氛下引出，表示這套戲劇必定是有巨大的吸引力，成為城市熱潮。

最後，編劇要記着，面見「買主」時必須注意事項：

一、切勿和買主辯論芝麻綠豆的小情節。即使勝利，也無補於事。

二、有關主題的見解，只宜與導演商量，資本家、製片家未必懂得，也無謂對牛彈琴。

三、非不得已，不要對「買家」妄加駁斥，最佳方法是用筆紀錄「買家」要求，回來細細考慮，有些意見未必是不可取的。日後，才向他們交代怎樣應用其意見，又為何不應用其意見。

四、不要做教師教導導演、資本家、製片家、演員或其他閒人。只能與同行的人討論編劇理論之應用。

參考書目

（中文）

1《閒情偶寄》　李漁　浙江古籍出版社（一九八五）

2《湯顯祖戲曲集（上下）》　湯顯祖　上海古籍出版社（一九七八）

3《李笠翁喜戲選》　李漁　岳麓書社（一九八四）

4《李漁》　黃麗貞　河洛圖書出版社（一九七八）

5《十二樓》　李漁　上海古籍出版社（一九八六）

6《導演概論》　王慰誠　黎明文化（一九七二）

7《話劇創作散論》　趙尋　中國戲劇出版社（一九五八）

8《小說的分析》　William Kenney著　陳迺臣譯　成文出版社（一九七七）

9《中國現代獨幕劇選》　歐陽予倩等　宏智書店

10《悲劇之超越》　Karl Jasper著　葉頌姿譯　巨流圖書（一九七四）

11《怎樣描寫情節（上下）》　谷芳妮　王家出版社（一九六八）

12《契訶夫札記》　契訶夫　上海書局（一九七七）
13《影視導演基礎知識》　王心語主編　中國電影出版社（一九八七）
14《電影、電視編劇的藝術》　劉文同　光啟社（一九八四）
15《電影導演與電視導播》　唐紹華　黎明文化（一九七三）
16《論電影藝術》　歐納斯特•林格倫、何力、李壓藩、劉藝譯　中國電影出版社（一九七九）
17《作家驚語簡釋》　吳藥聲、石若山　黑龍江人民出版社（一九八四）
18《論劇作》　夏衍等　人民文學出版社（一九七九）
19《戲劇論集》　姚一葦　台灣開明書店（一九六九）
20《電影與真實——現代電影風貌》　羅伊•雅米斯著　張偉男譯　志文出版社（一九七七）
21《寫電影劇本的幾個問題》　夏衍　人民文學出版社（一九七八）
22《編劇理論與技巧》　顧仲彝　中國戲劇出版社（一九八一）
23《身體語言的妙用》　亞倫比上　博益（一九八七）
24《粵劇故事集》　中國戲劇家協會廣東分會編　花城出版社（一九八四）
25《小說結構美學》　金健人　木鐸出版社（一九八八）
26《論戲劇性》　譚霈生　北京大學出版社（一九八四二版）

27《電視寫作藝術》（美）R•A•布戶姆著　李醒、肖丁譯　文化藝術出版社（一九八七）
28《為電視寫喜劇》（英）B•庫克　文化藝術出版社（一九八七）
29《戲劇語言》馬威　上海文藝出版社（一九八五）
30《戲劇編寫法》方寸　東大圖書公司（一九八七）
31《電視劇美學》路海波　江蘇文藝出版社（一九八九）
32《夏衍戲劇創作論》王文英　上海社會科學院出版社（一九八七）
33《戲劇與電影的劇作理論與技巧》約翰•霍華德•勞遜著　邵牧君、齊宙譯　中國電影出版社（一九八九）
34《世界電影博覽上下冊》斯群編　重慶出版社（一九八九）
35《修辭精華百例》譚全基　金陵出版社（一九八七）
36《中國的戲劇》彭飛　中國青年出版社（一九八六）
37《諷刺論》（美）吉爾伯特•哈特著　萬書元、江守康譯　廣西人民出版社（一九九零）
38《幽默的藝術》特魯著　鄭慧玲譯　桂冠圖書股份有限公司（一九八六（六版））
39《幽默心理學》蕭颯、王文欽、徐智策　上海人民出版社（一九八九）
40《中國幽默藝術論》薛寶琨　浙江人民出版社（一九八九）
41《喜劇心理學》潘智彪　三環出版社（一九八九）

42《悲劇心理學》 韋小堅、胡開祥、係啟君 三環出版社（一九八九）
43《笑與喜劇美學》 榮本 中國戲劇出版社（一九八八）
44《幽默的奧秘》 陳孝英 中國戲劇出版社（一九八九）
45《圖解電影語言的文法》 赫理洪、王驥 志文出版社（一九八七）
46《高爾基妙語錄》 紋綺 甘肅人民出版社（一九八九）
47《棟篤笑》 黃子華 創建出版公司（一九九零）
48《笑：矜持與淡泊》 閻廣林 國際文化出版社（一九八九）
49《戲劇人物面面觀》 李鳳祥 文化藝術出版社（一九八七）
50《幽默定律》 Dr.L.J. Peter & Bill Dana 著 劉君業譯 香港遠流出版公司（一九八六）
51《世界著名喜劇故事》 江俊緒、周梅芳 學林出版社（一九八九）
52《中國十大古典悲劇集上下冊》 王季思主編 上海文藝出版社（一九八一）
53《歷代笑話集》 王利器輯錄 中流出版社（一九七五）
54《歷代笑話集續編》 王利器輯錄 春風文藝出版社（一九八五）
55《廣播電視概論》 施天權 復旦大學出版社（一九八七）
56《電視論文集》 夏衍 中國電影出版社（一九八五）
57《笑的歷史》（法）諾安、果永毅著 許崇山譯 三聯書店

58 《編劇方法論》 鄧綏寧 國立編譯館（一九八一）
59 《紅樓夢》 曹雪芹、高鶚 中華書局（一九七零）
60 《水滸》 施耐庵 中華書局（一九七零）
61 《新刻繡像批評金瓶梅》 齊煙、汝梅點校 三聯、齊魯書店（一九九零）
62 《三國演義》 羅貫中 中華書局（一九七零）

（英文）

1 Lajos Egni, *The Art of Dramatic Writing*, Published by Simon & Schuster, a Touchstone Book, 1960.
2 Georges Polti, *The Thirty-Six Dramatic Situations*, Published by The Writer, Inc., 1981
3 William Froug, *The Screenwriter Books at the Screenwriter*, Published by Pell Publishing, Co., Inc., 1972
4 Lewis Herman, *A Practical Manual of Sceen Playingwriting for Theater and TV Films*, Published by New American Library, 1974
5 Donna Lee, *Magic Methods of Screenwriting*, Published by Del Oeste Press, 1978

6 Wolf Rilla, *The writer and the Screen on Writing for Film and TV*, Published by Willam Morrow & Co. Inc, 1974

7 Eugene Vale, *The Technique of Screenplay Writing*, Published by Grosset & Dunlap a National General Company, 1973

8 Michele E. Coe, *How to Write for Television*, Published by Crown Publishers, Inc., 1980

9 Richard A. Blum, *Television Writing from Concept to Contract*, Published by Hastings House, 1980

10 Robert L. Hilliard, *Writing for Television and Radio*, Published by Hasting House, 1981

11 Segmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, Published by W.W Norton & Co., 1963

12 Eric Paice, *The Way to Write for Television*, Published by Elm Tree Books, 1981

13 Ben Brandy & Lance Lee, *The Understructure of Writing for Film & TV*, Published by University of Texas. Press., 1988

14 Willam F. Fry & Melanie Allen, *Make 'em Laugh*, Published by Science and Behavior Books. Inc., 1975

15 Viki King, *How to Write a Movie in 21 Days, the Inner Movie Method*, Published by

Harpen & Row, 1988

16 Stewart Bronfeid, *Writing for Film and TV*, Published by Simon & Schuster, Inc., 1981

17 Richard Walter, *Screen Writing, the Art, Craft and Business of Film and TV Writing*, Published by New American Library, 1908

18 Lajos Egni, *The Art of Creative Writing*, Published by the Citadel Press, 1974

19 Patricia Highsmith, *Plotting and Writing Suspense Fiction*, Published by The writer, Inc., 1972

20 Evelyn Goodman, *Plottung and Writing Suspense Fiction*, Published by The Writer, Inc., 1972

21 Constantin Stanislavski, *Building a Character*, Published by Theatre Art Books, 1975

22 Walter Sorell, *Facets of Comedy*, Published by Grosset & Dunlap, 1973

23 F.A Rockwell, *How to Write Plots That Sell*, Published by Contemporary Books, Inc., 1975

24 Syd Field, *Screenplay, the Foundation of Screenwriting*, Published by Dell Publishing Co, Inc., 1982

25 Alfred Brenner, *The TV Script Writers Handbook*, Published by Writers' Digest Books,1980

26 Coles Trapnell, *Teleplay an Introduction to TV Writing*, Published by Hawthorn Books, 1974

27 Edited by Toby Cole, *Playwrights on Playwriting*, Published by Hill and Wang, 1960
28 Eric Bentley, *The Playwright as Thinker, a Study of Drama in Modern Times*, Published by Harcourt. Brace & World Inc., 1967
29 Neil Simon, *The Comedy of Neil Simon*, Published by Avon Books, 1973
30 Edited by Richard Corliss, *The Hollywood Screenwriters*, Published by Avon Books, 1971
31 Isaac Asimov, *Treasury of Humor*, Published by Houghton Miffin Company, 1971
32 Edited by Ralph L. Woods, *The Modern Handbook of Humor*, Published by Mcgraw-Hill Book Co., 1967
33 Larry Wilde, *How the Great Comedy Writers Create Laughters*, Published by Nelson-Hall, 1976
34 Larry Wilde, *The Great Comedians*, Published by Citadel Press, 1973
35 Gerald Mast, *The Comic Mind-Comedy & the Movies*, Published by the University of Chicago Press, 1973
36 Edited by W.D. Howarth, *Comic Drama-the European Heritage*, Published by Methuen & Co. Ltd, 1978
37 Raymond. Durgnat, *The Crazy Mirror-Hollwood comedy & the American Image*,

Published by Horizon Press, 1969

38 Harold Clurman, *On Directing*, Published by Macmillan Publishing Co. Inc., 1972

39 J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories-an Introduction*, Published by Oxford University Press, 1976

40 Rick Mitz, *The Great TV Sitcom Book*, Published by Richard Marek Publishers, 1980

41 Mary Ann Eopeland, *Soap Opera History*, Published by Mallard Press, 1991

42 Les Bromn, *Television-the Business Behind the Box*, Published by Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971

43 Barry Cole, *Television Today-a Close-Up View*, Published by Oxford University Press, 1981

44 Sally Bedell, *Up the Tube*, Published by the Viking Press, 1981

45 Richard Levinosn & William Link, *Stay Tuned-an Inside Look at the Making of Prime-Time TV*, Published by ST. Martins Press, 1981

補購 劉天賜◎作品

《武俠編劇秘笈》

《我愛怪刀亂神》

《哈利波特與中國魔法》

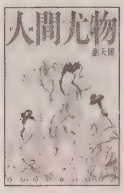
《基督解密》

《大話基督》

《舊約啓示錄》

《水滸啓示錄》

《提防考起》



《人間尤物》

《紅塵妖姬》

《小寶神功》

《處世金鐘罩》

《蓋世神功》

《小寶神功語錄》

《三國啓示錄》

補購表格（愛護書本，請用影印）

本人現購買

《武俠編劇秘笈》	___ 本（每本64元）	《人間尤物》	___ 本（每本52元）
《我愛怪力亂神》	___ 本（每本64元）	《紅塵妖姬》	___ 本（每本52元）
《哈利波特與中國魔法》	___ 本（每本40元）	《小寶神功》	___ 本（每本48元）
《基督解密》	___ 本（每本64元）	《處世金鐘罩》	___ 本（每本48元）
《大話基督》	___ 本（每本56元）	《蓋世神功》	___ 本（每本56元）
《舊約啓示錄》	___ 本（每本48元）	《小寶神功語錄》	___ 本（每本36元）
《水滸啓示錄》	___ 本（每本56元）	《三國啓示錄》	___ 本（每本64元）
《提防考起》	___ 本（每本48元）		

姓名：_____

地址：（只接受本港地區）_____

_____

上述訂價均為港幣，並已連郵費計算，請連同劃線支票
寄香港九龍彌敦道612號好望角大廈1009室 **次文化堂** 訂購部收
支票抬頭：**次文化有限公司**

次文化堂

讀者服務卡

✣謝謝您購買次文化堂的書，請您詳細填寫本卡各欄寄回給我們，以便我們有為您服務的機會。

您購買的書名：編劇秘笈

購買地點：..... **區**..... **書店**

您習慣以何種方式購書？

□①逛書店 □②郵購 □③電話訂購 □④傳真訂購

□⑤團體訂購 □⑥銷售人員推薦 □⑦其他_____

您從哪裏得知本書消息？

□①逛書店 □②報紙廣告 □③親友介紹 □④圖書館

□⑤廣播節目 □⑥書刊 □⑦書評推薦 □⑧其他_____

姓名：_____ **年齡：**_____

性別：□ 男 □ 女 **婚姻：**□ 已婚 □ 單身

地址：_____

職業：_____

教育程度：□①小學 □②中學 □③大專或以上

您對本書的意見：_____

_____

_____

_____

_____

_____

_____ **（可另紙書寫）**

地址：九龍彌敦道612號好望角大廈1009室

次文化堂編輯室收

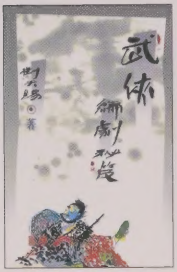
＊凡來信者，可獲本社禮品答謝（請附回郵信封）。

＊請勿撕毀此書，煩用影印本寄來。

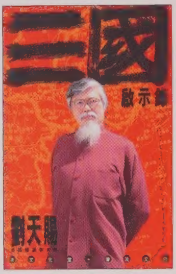
次文化堂

次文化堂

劉天賜作品

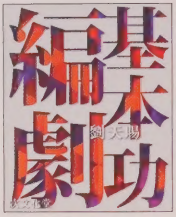


《武俠編劇秘笈》



《三國啟示錄》

《講東講西》



《編劇基本功》

《提防考起》

《小寶神功》

這本書，是我的珍藏

藏書人：

收藏日期：

編劇秘笈

3 1761 12026439 5

認為，做人和編劇，兩者不可分，越了解劇本越明白人生，而編劇技巧也是做人技巧。所以，你無必要是編劇大佬才讀《編劇秘笈》，你從秘笈中領悟的道理將遠比寫劇本為多。此書值得仔細的讀。

——吳昊

賜官是「跨代橋王」，我們編劇界視他為鼻祖，也難得他花了那麼多的心思寫書給後輩參考，啟發年輕人對編劇這行的思維。《編劇秘笈》這書，盡現賜官對編劇那獨到的見識，盡露賜官的幽默與神采，我們怎能放過？

——杜國威

封面設計：徐偉健

次文化
普及文化
時代見証

SCB 270 $108
ISBN : 978-962-992-040-1
PRINTED IN HONG KONG

ISBN 978-962-992-040-1
00108
9 789629 920401
www.subculture.com.hk